





DIE CHRISTLICHE KUNST

FÜNFTER JAHRGANG 1908/1909

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN



FÜNFTER JAHRGANG 1908/1909

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN



INHALT

A. LITERARISCHER TEIL

B. REPRODUKTIONEN

INHALT DES FÜNFTEN JAHRGANGES

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN

V. WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

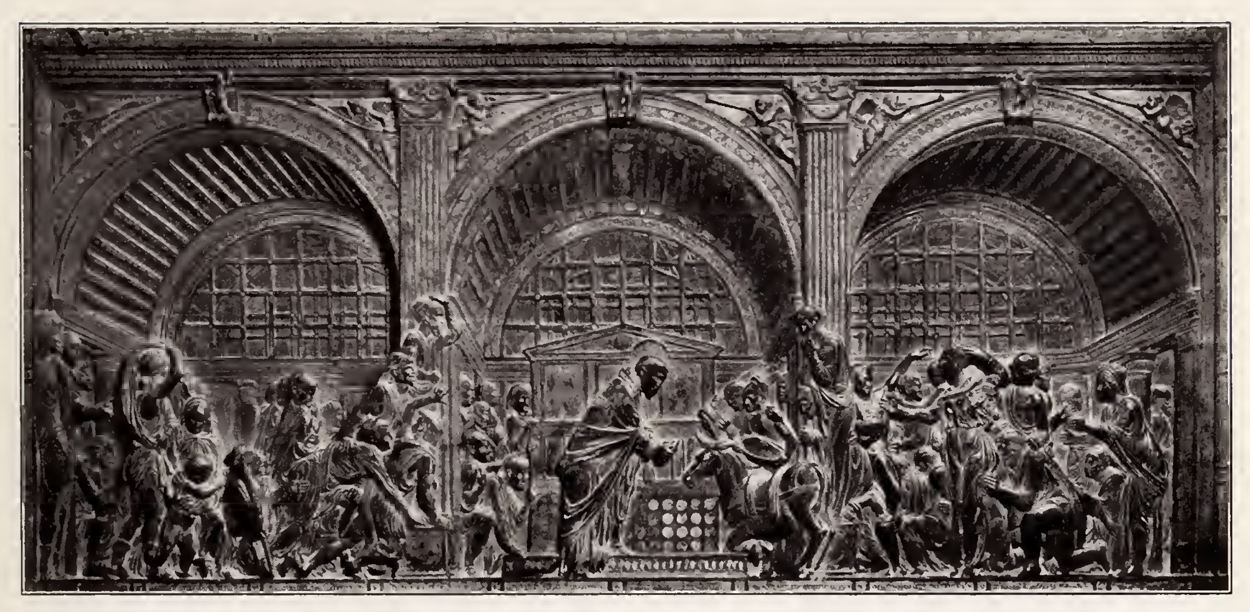
Entwürfe zu Grabdenkmälern:

(Nachbildung oder Ausführung ohne Genehmigung der Künstler nicht erlaubt.)

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen etc.







DONATELLO — DAS ESELWUNDER DES HL. ANTONIUS

Bronzerelief am Hochaltar von S. Antonio in Padua. *Text S. 7.*

MODERNE RELIGIÖSE PLASTIK

Von ALEXANDER HEILMEYER

I. Arten der Plastik

Die Kirche hat sich von jeher als treue Mutter der Künste erwiesen. Sie hat sie großgezogen und genährt und ihnen den weitgehendsten Spielraum für ihre Entwicklung eingeräumt. Es liegt im Geiste ihrer Organisation, daß auch der im Dienste der Kirche arbeitende Künstler gewisse traditionelle, durch den Kultus bedingte Formen annehmen mußte. Die Kirche hat aber auch hierin wieder eine glückliche Fähigkeit der Einfühlung und Anpassung gezeigt, da sie die in ihrem Dienste stehende Kunst niemals hinderte, die im künstlerischen Leben zutage tretenden Imponderabilien aufzunehmen und zu verarbeiten. Sie konnte das tun, ohne die Einheitlichkeit der christlichen Kunst zu gefährden. Diese Einheit, die schon durch den Stoff gegeben ist, beeinträchtigt nicht die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Gestaltung.

Ungemein reich und groß, fast unerschöpflich ist das Stoffgebiet der christlichen Kunst. Der christliche Künstler schöpft den Inhalt seiner Kunstvorstellungen aus der so anschaulich gedachten Bilderwelt der Bibel, der christlichen Evangelien, Legenden und Heiligengeschichte. Er schafft Werke, die für alle Gläubigen eine allgemeingültige, im gewissen Sinne objektive Bedeutung haben. Es handelt sich demnach bei der christlichen Kunst um den Ausdruck des Erlebnisses eines bestimmten Stoffes innerhalb einer typischen Form, eine Parallele zum religiösen Leben überhaupt. Die älteste christliche Kunst hat einen rein symbolischen Charakter; sie ist Mitteilung geistigen Lebens für die in der kirchlichen Gemeinschaft verbundenen Gläubigen. Die Darstellung abstrakter Ideen birgt für den christlichen Künstler allerdings eine gewisse Gefahr, indem er sich leicht Stoffen zuwendet, die der sinnlichen Anschauung nicht zugänglich oder auch für seine Kraft zu schwierig sind, denn in der Kunst handelt es sich nicht allein um das innere »Erlebnis«, sondern auch um ein »Können«. Der bedeutendste Gegenstand wirkt als ästhetische Erscheinung unbedeutend, sofern ihm nicht der Künstler Form und Gestalt verleiht. Der christliche Künstler entgeht dieser Gefahr am ehesten, wenn er sich den Eindrücken der Natur rückhaltlos hingibt, denn auch die Natur bietet ihm eine unversiegbare Quelle geistiger Anregung. Freilich darf er die Natur nicht mit den Augen des »Naturalisten« betrachten, der den Leib photographiert und die Seele vergißt. Zwei Wege stehen dem christlichen Künstler offen, auf denen er zum Ziel einer religiösen Kunst, wie sie die Kirche bedarf, gelangen kann. Der gangbarste Weg ist der



DONATELLO ST. ANTONIUS
Bronzefigur auf dem Hochaltar der Antoniuskirche zu Padua. *Text S. 4*

der Tradition. Die Tradition hat im Laufe der Jahrhunderte die Formensprache der christlichen Kunst vollkommen ausgebildet, der Künstler braucht sie bloß aufzugreifen und sie richtig anzuwenden.

Der zweite, schwierigere Weg ist der, sich in das Problem der christlichen Kunst als eines Ausdruckes der in der Gegenwart lebendigen und in der christlichen Idee vorgebildeten Anschauungen zu vertiefen. Werfen wir einen Blick auf die moderne religiöse Malerei, so will es uns scheinen, als sei diese in ein neues Stadium der Entwicklung eingetreten. Die alte Form der traditionellen religiösen Malerei scheint zersprengt und eine neue im Werden begriffen. Und zwar vollzog sich diese Entwicklung im innigen Anschlusse an den modernen Naturalismus.

Der modernen christlichen Plastik will es nicht so leicht gelingen, uns die hl. Gestalten in einer unserer Zeit und unserem religiösen Empfinden nahestehenden Form zu vermitteln. Die Gründe dafür liegen, wie wir später dartun werden, zum Teil in der eigentümlichen Natur der Plastik, in ihren Ausdrucksmitteln und deren stofflicher Gebundenheit an die Materie, was an sich den Ausdruck von Gefühlen und Stimmungen erschwert.

Es ist nicht gerade ein Zufall, daß den Modernen die Zeit heute so nahesteht und in vielem auch vorbildlich wirkt, da der Troubadour der Gottesminne, Franz von Assisi, seinen Sonnengesang anstimmte und Fra Angelico die religiöse Kunst als mystisches Erlebnis der Sinne erfaßte. Auch der Realismus eines Donatello und die typenbildende schöpferische Kraft Michelangelos wie die innige, in so originellen Formen sich auswirkende mittelalterliche Kunst wird von uns heute stärker und tiefer erfaßt als zur Zeit der Romantik. Wir bemächtigen uns ihrer künstlerischen Werte nicht allein auf dem Wege der Nachahmung, sondern auch durch intuitive und intellektuelle Erkenntnis. Dazu können uns die Werke der alten Meister immer wieder nützen, zu zeigen, wie sie es gemacht haben. Wir wollen daher an der Hand dieser Vorbilder das Wesen der Plastik näher ins Auge fassen. Es gibt sich am besten zu erkennen aus ihrem Verhältnis zu den beiden Schwesterkünsten Malerei und Architektur.

Stellen wir Malerei und Plastik einander gegenüber, wie stofflich arm erscheint dann die Plastik gegen die Bilderwelt christlicher Malerei. Die Malerei übertrifft die Plastik an stofflichem Reichtum, sie bemächtigt sich alles Sichtbaren im Raume, sie vermag das ruhende wie das bewegte, das animalische wie das seelische Leben widerzuspiegeln. Welche Schönheiten und welchen Abglanz inneren Lebens kann der Maler allein durch das Auge darstellen?

Die Plastik mit ihren schwer zu gestaltenden Stoffen: Stein, Bronze, Holz etc. muß sich beschränken. Diese Beschränkung der Plastik ergibt sich aus der Bedeutung der Form und ihrer Erscheinung im Raume, die nach Darstellung wichtiger und gewichtiger Dinge verlangt. Von allen Erscheinungen der Körperwelt ist der Mensch das geeignetste Objekt der Plastik; daher die griechische



LORENZO GHIBERTI — BRONZETÜRE

Florenz, Ostportal des Baptisteriums

Kunst, welche die Plastik am vollkommensten ausgebildet hat, die menschliche Figur über alles stellte. Die religiöse Kunst findet in ihr die Würde und Erhabenheit des Ausdruckes, deren sie für ihre Kultstätten bedarf. In der Form der Statue zeigt sich das Bild des Menschen im Zustande vollkommener Ruhe und Einheit, befreit von allen reflexmäßig sich spiegelnden Leidenschaften und Handlungen. Aus diesem Grunde mußte sich auch die das menschlich-geistige Wesen am klarsten aussprechende Form der Skulptur vor allem für die Darstellung göttlicher Personen eignen. Wie sind die Statuen von Christus und den Aposteln in ihrer Ruhe und Einzelheit so bedeutsam.

Der christliche Künstler mußte, wenn er auch gleich durch die antike Statuarbildnerei angeregt wurde, gleichwohl für seine Ideale neue Erscheinungsformen schaffen. Da die christliche Kunst vor allem das Geistige in der Natur des Menschen veranschaulichen will, mußte sie allen Nachdruck auf Bewegung, Stellung, Geste, auf die Bildung des Kopfes, Gesichtes und der Hände legen; sie mußte vor allem auf das bestimmteste individualisieren und das für ihre Absicht Charakteristische der Erscheinung hervorheben und betonen. Der Körper wird durch langherabwallende Gewänder verhüllt. Im Schwunge der Linien und Falten des Gewandes klingt der Rhythmus der Bewegung und Geste wie ein Echo nach. Das Problem »Statue« wird also auf eine ganz andere eigenartigere Weise gelöst als in der Antike. Diese Lösung geht bei Künstlern, die ihre Anregung von der Antike empfingen, nicht ganz ohne Hemmung und Schwierigkeiten aller Art vor sich.

Man betrachte die Christusstatue von Michelangelo (Abb. S. 7). Es ist ungewöhnlich, Christus so darzustellen und es bedarf der Symbole Kreuz, Rohr und Schwamm, um darauf hinzuweisen, daß es Christus ist. Michelangelo bildet keinen etwa durch Askese und Leiden entstellten Körper, sondern eine apollinische Gestalt. Der muskulöse kräftige Körper widerstrebt der christlichen spirituellen Auffassung, der Ausdruck hat eher etwas Heroisches, es ist der Christus der Auferstehung, der Überwinder einer alten und Aufrichter einer neuen Weltordnung. Der großartige Geist Michelangelos konnte sich Christus nicht anders als einen sieghaften Helden vorstellen. Er mußte auch Christus nach dem Ideal seiner künstlerischen Anschauung antik bilden. Trotz gewisser Grenzen, die der Plastik gezogen sind, bietet gerade das Thema Christus für sie ein ergiebiges Motiv dar. Christus als Lehrer, Erlöser, Tröster, Kinderfreund sind dankbare Aufgaben. Der beste aber auch der schwierigste Vorwurf für die Plastik ist die Darstellung des Gekreuzigten. Sie führt den Bildner bis hart an die Grenzen des Möglichen. Aber gerade darin zeigt sich ja der Meister. Freilich glaubt auch schon jeder Herrgottsschnitzer mit einiger Fertigkeit im Handwerk diese höchste Aufgabe der christlichen Kunst zu lösen.

Wir haben schon angedeutet, welche Bedeutung gerade in der christlichen Kunst die Tradition hat. Auch Michelangelo bediente sich der Attribute und Symbole, auch er verlieh dem Kopf seiner Christusstatue traditionelle Züge. Was wir gewöhnlich »Heiligenfiguren« nennen, sind nichts anderes als solche traditionelle Typen, die einmal geprägt, jahrhundertelang in denselben Formen wiederkehren. Ein charakteristisches Beispiel für eine solche Figur bietet die Bronzestatue des heiligen Antonius von Padua (Abb. S. 2). Es ist durchaus keine Verherrlichung des menschlichen Körpers im Sinne der dem Antiken nachstrebenden Renaissancekünstler, sondern eine sehr individuell und realistisch gestaltete Gewandfigur, ein Mönch von innigem, kontemplativem Ausdruck. Das Gegenständliche ist in der Beigabe des symbolischen Buches leise berührt und in durchaus künstlerischer Weise der Erscheinung untergeordnet. Diese Kunst will vor allem durch den Menschen zum Menschen sprechen.

Die Mosesstatue von Michelangelo zeigt die höchste Entfaltung aller Kunstmittel, bei der innigsten Beschränkung auf die äußerst konzentrierte Einheit der Statue (Abb. S. 9). Die Form der sitzenden Figur spricht ja noch deutlicher als die der Statue das in sich ruhende Wesen, ein beharrendes Sein aus. Es ergibt sich schon aus der stofflichen Gebundenheit an die Materie eine gewisse Zurückhaltung in der Darstellung des von starken Affekten bewegten Lebens. Und doch schuf Michelangelo gerade im Moses ein Bild verhaltener, gewaltig gärender Leidenschaft. Man hat das Gefühl, dieser Moses, der eben den Abfall seines Volkes gewahrt, würde aufspringen, und es würde sich das Donnerwetter seines titanischen Zorns entladen. Dieser Ausdruck gelang Michelangelo ohne jede Anwendung besonderer Kunstmittel. Er enthielt sich auch jeglicher Übertreibung: weitausladender Gebärden und Gesten. Dagegen entfaltete er einen großen Reichtum an Bewegungsmotiven, Drehungen, Biegungen und Wendungen in den Gelenken und Gliedern, im rhythmischen Schwung der Linien und



LUCA DELLA ROBBIA MUSIZIERENDE MÄDCHEN

Relief für die 2. Orgelbühne im Dom zu Florenz. Museo dell'Opera. Text S. 8

Kurven der Draperie, kurz an allen für die Anschauung wichtigen Punkten. Er erreicht dadurch eine Lebendigkeit des Eindruckes, die eine Fülle von Empfindungen und Vorstellungen auslöst.

Eine andere Form der Skulptur, das plastische Gruppenbild, gewährt dem Drange nach geistiger Mitteilung durch Vereinigung zweier oder mehrerer Figuren zu einem Bilde noch größeren Spielraum. Deshalb hat auch die christliche Kunst bei Schilderungen aus der Passionsgeschichte, biblischer Bilder und Legenden von dieser Kunstform reichlich Gebrauch gemacht. Sie hat sich aber gerade in Darstellungen, die vielfache Gelegenheit zur Entfaltung dramatisch bewegten und erregten Lebens bieten, immer maßvoll gezeigt. Betrachtet man von diesem Gesichtspunkte aus die Pietà von Michelangelo (Abb. S. 6) und vergleicht sie mit aus der Antike überkommenen Marmorgruppen, z. B. die Niobe- oder Laokoongruppe, dann wird es augenfällig, daß Ruhe und eine an sich gehaltene Energie im Ausdruck des Affektes charakteristische Merkmale der christlichen Kunst sind.

Michelangelo schuf in der Pietà ein Grup-



MICHELANGELO PIETÀ

Marmorgruppe in der Peterskirche zu Rom. Text unten

penbild von strenger Einheit und Geschlossenheit. Diesem schon durch die Natur des Materials geforderten Erscheinungs-Zusammenhang entspricht auch das gegenständliche Motiv, die Schmerzensmutter mit ihrem Sohne auf dem Schoß. Um die sitzende Gestalt der Madonna als den Mittelpunkt der Gruppe hervorzuheben, benutzte Michelangelo das Kontrastmittel unterschiedlicher Größenverhältnisse, die Madonna ist im Verhältnis zu dem Körper des auf ihrem Schoße liegenden Christus sehr groß und stattlich gebildet. Die ganze Komposition ist auf einfache, aber schlagende Kontrastwirkung von vertikalen und horizontalen Linien aufgebaut.

Diese bilden gleichsam das Gerüst für das in mannigfaltigster Weise durchgeführte Motiv, wobei der Künstler vor allem auf Deutlichkeit und Klarheit der bildlichen Erscheinung ausging. Die Draperie verhilft zu möglichster Einheitlichkeit der Erscheinung, sie bildet zu der Bewegung der Figuren wirkungsvolle Be-

gleitlinien; sie ist wie bei der Statue des Moses durchaus organisch gedacht, gegliedert und von seltener Vollkommenheit in der Durchbildung und Ausführung.

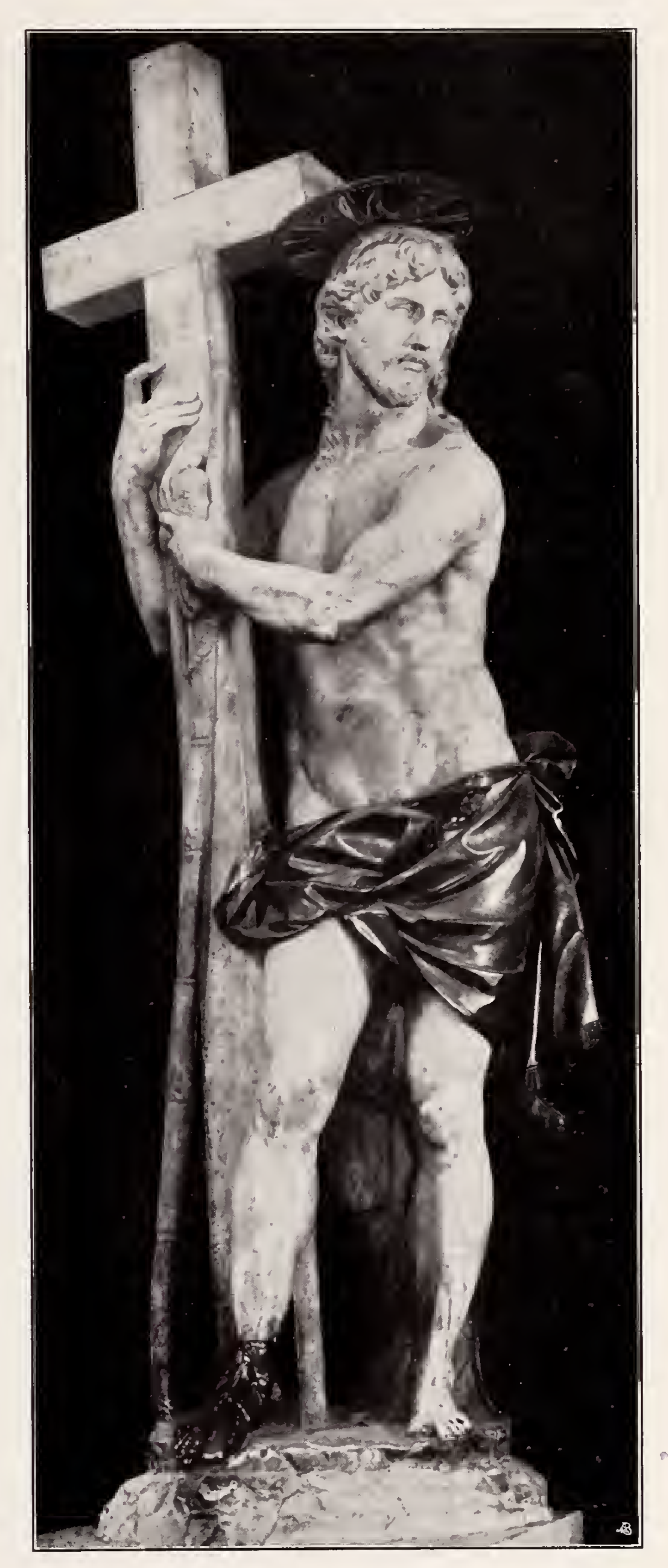
Die Figuren des Michelangelo erhalten durch die kluge Verwendung wirksamer Kontrastmittel einen fast malerisch anmutenden Ausdruck. Bewunderungswürdig ist die Behandlung des Materials, das natürlich in diesen vollendeten Werken ganz hinter der formalen Erscheinung zurücktritt. Man sieht nicht, wie es gemacht ist. Eine gewisse künstlerische Höhe der Technik ist im Zeitalter der Renaissance selbstverständlich. Die schon erwähnte Statue des hl. Antonius zeigt eine geradezu virtuose Behandlung der Bronze, besonders im Gesamtcharakter.[1])

Neben den Werkformen der Statue und des Gruppenbildes findet vor allem das Relief in der christlichen Plastik mannigfache und vielseitige Anwendung, daher wir auch die Eigenart dieser Kunstform näher ins Auge fassen müssen. Das plastische Flächenbild steht auf der der Malerei zugeneigten Seite der Skulptur. Im Relief scheint die Plastik ihre Grenzen zu erweitern, sie nimmt Gegenstände und Motive in das Bereich ihrer Darstellung auf, wie z. B. Vorgänge, welche sich in der freien Landschaft abspielen oder figurenreiche Szenen in architektonisch gestalteten Räumen, eigentlich lauter Stoffe der Malerei. Diese malerische Form des Reliefs ergibt sich von selbst bei der Behandlung von erzählenden und dramatischen Stoffen. Das Relief steht darin manchen Werken der Malerei sehr nahe, wie Abb. S. 1, ein Meisterwerk Donatellos, zeigt, wo malerische Raumvertiefung angestrebt ist.

Von dieser maßvolleren Stufe der Entwicklung des malerischen Reliefs ist nur mehr ein Schritt zu dem ausgesprochen malerischen Reliefstil von Ghiberti.

Ghiberti sucht in seinen Portal-Reliefs (Abb. S. 3) noch viel reichere und mannigfaltigere Wirkungen hervorzubringen. Durch perspektivisch abgestufte Pläne erzielt er stärkere Tiefenwirkungen; er schafft für die ungemein

[1]) Die Lilie ist spätere Beigabe und über dem Buche befestigt.



MICHELANGELO CHRISTUS

Marmorstatue in S. Maria sopra Minerva zu Rom

Text S. 4

belebten und bewegten figurenreichen Bilder eine möglichst weiträumige Umgebung, Architektur und Landschaft, um den Inhalt seiner Geschichten in all ihren Einzelheiten ausführlich erzählen zu können. Ghiberti bewältigt die schwierigsten Probleme der Reliefbildnerei und erreicht malerische Wirkungen, wie sie kaum einem anderen wieder gelungen sind. Die Reliefs wirken wie Bilder in einem reich geschnitzten Rahmen. Das Ganze ist bei aller Fülle, allem Reichtum der Details klar und übersichtlich. Michelangelo sagte bekanntlich von diesen Türen: »Sie wären wert, die Pforten des Paradieses zu schmücken.« Donatello hat die Wesensgrenze des Reliefstils strenger gewahrt, als es Ghiberti in dem eben besprochenen Werke tat: bei ihm (vgl. S. 1) stehen die Figuren auf gleichem Boden und haben gleiche Kopfhöhe, sie schieben sich nicht, wie bei Ghiberti in verschiedene Abstufungen hinter- und übereinander.

In den bekannten Reliefs der Sängertribüne für den Dom in Florenz von Luca della Robbia sind dagegen die strengeren Grundzüge des antiken Reliefstils festgehalten. Das Relief im Rahmen der Architektur hat tektonischen Charakter. Die Figuren sind in einem bestimmten Rhythmus angeordnet, nebeneinander und hintereinander gereiht; malerische Zutaten sind vermieden. Dabei ist aber der Entfaltung feinerer künstlerischer Ausdrucksmittel in Gesten, Gebärden etc. kein Zwang angelegt. Im Gegenteil, der Künstler bewegt sich vielmehr mit großer Freiheit; das Relief enthält reizvolle individuelle und direkt der Natur abgelauschte Züge (Abb. S. 5).

Das Relief gewährt der bildnerischen Phantasie einen viel größeren Spielraum, als die auf die Einzelerscheinung beschränkte Statuenplastik. Die alten Meister wußten ganz besonders schöne Wirkungen durch derartige Verbindungen von Reliefbildern und Architektur zu erzielen. Das Relief fand auch in der kirchlichen Kunst früherer Zeiten reichliche Verwendung. Es schmückte Wände, Portale, Altäre, Kanzeln, Emporen. Alle möglichen Materialien, Stein, Erz, Holz, Mosaik, Ton, Kupfer, wurden dazu verarbeitet. Man denke nur an die aus glasiertem Ton gefertigten Reliefbilder von Luca della Robbia; ein Material, das auch in unseren Kirchen wieder viel mehr Anwendung finden sollte. Kreuzwegstationen, Votivbilder und Portalschmuck ließen sich in diesem Materiale trefflich ausführen. Farbige Terrakotta würde sich überdies auch dekorativ wirksam erweisen.

Wo immer die Plastik als raumschmückende Kunst auftritt, und dies ist ja bei der kirchlichen Plastik in erster Linie der Fall, besteht ein inniger Zusammenhang mit der Architektur. Der Bildhauer verarbeitet ja auch dieselben Materialien wie der Architekt. Das plastische Standbild unterliegt als Körper im Raume denselben statischen Gesetzen. Die Architektur schafft der Plastik geradezu den Boden, auf dem sie stehen und sich entfalten kann. Gerade die dekorative tektonische Plastik ist mit der Architektur innig verbunden, besonders beim Kirchenbau, wo sich das Bedürfnis nach bildnerischem Schmuck stark fühlbar macht. In der italienischen Kunst nimmt die kirchliche Plastik von Anfang an diese Stellung ein. Die Werke von Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia und auch jene Michelangelos sind zunächst aus diesem Bedürfnis hervorgegangen. Der tektonische Charakter der Statuarplastik ist unverkennbar. Die schönsten Werke der Reliefbildnerei entstanden im unmittelbaren Anschluß an die architektonische Umgebung und in inniger Verbindung mit ihr.

Ihr hervorstechendster Charakter ist der Zug zur Monumentalität, wie sie Michelangelo in seinen Werken erreicht hat.

Die deutsche mittelalterliche Plastik steht fast ausschließlich im Dienste der Architektur. In der Gotik ist nicht weniger Streben nach Monumentalität, aber das Detail, und dazu gehört die Plastik, ordnet sich dem Ganzen noch viel mehr unter als in der italienischen Kunst. Gerade in der Gotik entfaltet sich die Plastik mit proteischer Fülle und Mannigfaltigkeit und mit einer Originalität, wie wir sie in der gleichzeitigen Kunst im Süden sehr selten gewahren. Freilich konnte auch diese Plastik die Probleme der Statuar- und Reliefbildnerei nicht zu jener Höhe der Entwicklung bringen, wie es der italienischen Kunst gelang. Diese mittelalterliche, in ihren Erscheinungen so ungemein mannigfaltige originelle Kunstweise hat ornamentalen Charakter. Während Italien, nicht zum wenigsten infolge seiner antiken Erbschaft und seiner Marmorbrüche, die Statuarplastik pflegte und auf eine hohe Stufe künstlerischer Ausbildung brachte, bildete die deutsche kirchliche Plastik des Mittelalters die Holzskulptur bis zu einem bisher nicht wieder erreichten Grade der Vollendung aus.

Die Eigentümlichkeiten der Holzskulptur lernen wir am besten aus den Werken eines Riemenschneider, Syrlin und Pacher kennen. Die originellen Figuren des heiligen Jakobus und einer Madonna mit dem Kinde von Riemenschneider (Abb. S. 10 und 11) zeigen uns, wie diese Meister das Problem der Statue zu lösen versuchten. Die Durchbildung des



MICHELANGELO MOSES

Marmorstatue in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Text S. 4



SCHÜLER DES TILMAN RIEMENSCHNEIDER
MADONNA
Holzstatue im Nationalmuseum zu München. Text S. 8

Körpers ist eine mangelhafte, wenngleich nicht ohne Anmut in der Stellung und im Ausdruck der Madonna und charakteristischer Geste bei der Figur des heiligen Jakobus. Es sind aber doch mehr traditionelle Motive, die immer wiederkehren. Für die ganz in Falten eingehüllten Figuren mußten bestimmte Bewegungsmotive erfunden werden, um doch auch den Körper durch die Falten einigermaßen wirksam in die Erscheinung treten zu lassen; daher bei männlichen Figuren der vorgestellte Fuß, bei den weiblichen das sogenannte Spielbein und die ausgebogenen Hüften. Dem Faltenwurf wird die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Das Problem der Statue ist im eigentlichen Sinne für diese mittelalterlichen Bildschnitzer ausschließlich das Problem der Draperiefigur.

Die Kunst des Holzschnitzers feierte in den ganz in Draperien eingehüllten Figuren mit ihren knitterigen Falten, harten eckigen Brüchen, die wie bei den Büsten von Syrlin (Abb. S. 12) an den Ärmeln oft ganze Faltennester bilden, ihre höchsten Triumphe. Sie verfiel aber später wohl auch in eine kleinliche Ausführung des Details, in zu glatte technische Manier. Ein Meisterstück solcher technischer Vollkommenheit ist die Porträtbüste Friedrichs II. von der Pfalz im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. S. 17). Bei aller Neigung zur Stilisierung der Form, die oft zur Manier führte, fühlen wir in den Arbeiten bedeutender Künstler doch immer das Streben hindurch, in die Nähe der Natur zu gelangen. Der Kopf des heiligen Jakobus oder das Gesicht der Madonna der Riemenschneider-Schule zeigen individuelle Züge. Der Mann mit der lebhaften Geste, den Syrlin für seine dekorative Büste am Ulmer Chorgestühl zum Vorbild genommen hat, ist ein echter Ulmer Kopf.

Solche oft sehr stark hervortretende Züge, verbunden mit besonderen Eigentümlichkeiten der Werkstatt- und Schultradition, sind charakteristische Merkmale und man spricht von schwäbischen, bayerischen und fränkischen Meistern und Werken; man unterscheidet demnach in der ungeheuer reich und mannigfaltig ausgebildeten Formensprache mittelalterlicher Kunst verschiedene Dialekte. In diesem Sinne sind auch die dekorativen figuralen Skulpturen vom Chorgestühl der Münchener Frauenkirche interessant (Abb. S. 13). Sie werden dem Erasmus Grasser, einem Meister der bayerischen Schule, zugeschrieben. Wir sehen darin auch ein treffliches Beispiel, wie die Plastik in der Kirche angewendet wurde. Das Chorgestühl wird häufig mit ornamentalem und figuralem Schmuck reich verziert. Die Hauptstelle aber, auf die sich aller Schmuck konzentriert, ist der glänzende Mittelpunkt der ganzen Kirche, der Altar. Alle Künste: Architektur, Plastik und Malerei wetteifern, die Opferstätte zu schmücken, sie erscheinen hier in innigster Verbindung. Ein aus der Schule Michael Pachers hervorgegangener Altar im Bayerischen Nationalmuseum diene

als Beispiel, welche Aufgaben hierin gerade der Plastik zukommen (Abb. S. 14—16).

Alle Arten und Werkformen der Plastik: Relief und Vollfiguren treten in Verbindung mit Architektur und Ornamentik auf. In den beiden schmalen Seitenflügeln entwickelt sich das Relief gewissermaßen aus dem Ornament. Vielfaches verschnörkeltes Rankenwerk bildet einen Baldachin über der würdevollen Figur der heiligen Katharina. Das Relief dieser Figur ist so flach gehalten wie das Ornament, aber auch ebenso wirkungsvoll in der Zeichnung und Modellierung. Die Flügel des Altars dürfen das Auge nicht voll in Anspruch nehmen, sondern nur anregen und auf das reiche Bildwerk des Mittelstückes hinüberleiten. Hier kommen nun alle Kunstmittel stärker, reicher und voller zur Entfaltung. Das Relief ist in allen Abstufungen verwendet, von dem die Dinge und Gestalten zart andeutenden Flachrelief bis zum Hochrelief, in dem die Gestalten zu voller Erscheinung herausgearbeitet sind. Eine streng durchgeführte architektonische Gliederung teilt das Bild in drei Teile, das Ornament als Abschluß und Übergang zu den starren architektonischen Formen bildet durch das bewegte Spiel von schwungvollen Kurven und Linien einen das Auge anregenden und erfreuenden Kontrast gegenüber den gewichtigen Massen der plastischen Gruppen und Rundfiguren. Die Anordnung und Verteilung der Bilder am Altare ist sehr sinnreich. Am Altar, wo täglich das Meßopfer gefeiert wird, soll auch der Blick des Gläubigen mit Bewunderung und Liebe verweilen. Es sollen sich ihm die Mysterien der Lebens- und Leidensgeschichte Christi im andächtigen Schauen offenbaren. In der Mitte des Altares bietet sich dem Auge im Schimmer goldigen glänzenden Kerzenlichtes das liebliche Bild der Geburt Christi, auf den beiden Seitenflügeln die würdevollen Gestalten der Heiligen auf Goldgrund und in derPredella, an einer weniger in die Augen fallenden Stelle, das hochdramatisch gestaltete Bild der Pietà, wiederum im direkten Zusammenhang mit dem Ornament als wirkungsvoller dekorativ belebender Flächenschmuck des Altartisches gedacht. Diese Wirkung wird noch erhöht durch Anwendung bunter leuchtender Farben, womit die Holzskulpturen bemalt sind. Der eigentliche Zweck und Sinn dieser Bemalung ergibt sich ohne weiteres im Hinblick auf die Umgebung, eine gotische Hallenkirche, wo solche Altäre aufgestellt wurden. Die dämmerigen, farbig belebten Innenräume mittelalterlicher Kirchen verlangten, ja forderten geradezu eine farbenfrohe, oft bunte Bemalung der Statuen. Diese



TILMAN RIEMENSCHNEIDER HL. JAKOBUS
Lebensgroße Holzfigur. Im Nationalmuseum zu München
Text S. 8

Farbigkeit plastischer Werke ist nur im Zusammenhang mit ihrer farbigen Umgebung zu verstehen, losgelöst davon verliert sie jeden Sinn. Nicht der Gegenstand, sondern die Umgebung, die Situation, in der die Skulptur auftrat, bestimmten die Farbe. Wir sind heute von dieser Tradition sehr weit abgekommen. Immer noch werden Statuen bemalt ohne jede



JÖRG SYRLIN HOLZBÜSTE
Nationalmuseum in München. Text S. 10

Kenntnis von dem Zusammenhange mit ihrer Umgebung. Der Bildhauer schickt seine »Figur« zum »Faßmaler«, der sie bunt bemalt und dann wird sie in einer Kirche aufgestellt, die weder der Bildhauer noch der Faßmaler gesehen haben. Man darf sich daher auch nicht wundern, wenn man in modernen Kirchen so oft die Entdeckung macht, daß die ganze Ausstattung unharmonisch wirkt.

In früheren Zeiten war diese Einheitlichkeit der Erscheinung eine notwendige Folge des harmonischen Zusammenwirkens aller Künste. Der Architekt schuf den Raum, der Maler und der Bildhauer schmückten ihn aus. Die Kirche bildete gewissermaßen die Versammlungsstätte aller Künste. Wir streben heute in der modernen Raumkunst wieder Ähnliches an. Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe vereinigen und verbinden sich untereinander, um einem Raume Schönheit, Stimmung und Weihe zu geben. Die moderne christliche Kunst darf nur zugreifen und sich die Erfahrungen der modernen Raumkunst, Plastik und Malerei zunutze machen. Sie erfüllt dann vollständig, was wir von ihr erwarten: Vertiefung und Verfeinerung des künstlerischen Empfindens, charakteristische Ausprägung ihres Geistes in modernen Kunstformen und vielseitige Anwendung im Rahmen der kirchlichen Kunst.

DIE »HALLERIN« DES DOMES ZU EICHSTÄTT

Von DR. FELIX MADER

Die größte Glocke des Eichstätter Domes nennt man die »Hallerin« — ihrer mächtigen Stimme wegen, die seit dem Jahre 1541 ertönt und festliche und trauervolle Ereignisse seitdem ungezählte verkündet hat.

Die Geschichte ihres Gusses ist in den Domkapitelprotokollen erhalten: die vielen interessanten Details dieser Aufzeichnung wurden meines Wissens noch nie veröffentlicht, sind aber der Veröffentlichung wert.

Am 25. Oktober 1538 beschließt das Domkapitel, es solle dem Glockengießer zu Nürnberg geschrieben werden, er möge nach Eichstätt kommen, man wolle einer neuen Glocke wegen mit ihm handeln.[1]) Zu Anfang des nächsten Jahres erschien der Meister »Hanns Glockengießer«. Man vereinigt sich mit ihm über den Guß der neuen Glocke und beschließt sogar im weiteren Verlauf der Verhandlungen, von dem zuerst gewünschten Voranschlag über Gewicht, Kosten u. s. w. abzusehen und dem Meister zu »vertrauen«.[2]) Das war am 22. März 1539.

Meister Hanns Glockengießer gehört zu den vielberühmten Handwerksmeistern Nürnbergs aus damaliger Zeit. Bedeutende Aufträge nach

[1]) Domkapitelprotokolle (K. Kreisarchiv Nürnberg) Nr. 9, S. 219b.

[2]) Domkapitelprotokolle (K. Kreisarchiv Nürnberg) Nr. 10, S. 11.



JÖRG SYRLIN (ULM) ABT DES KLOSTERS WEINGARTEN
Holzbüste im Nationalmuseum zu München. Text S. 10



ERASMUS GRASSER (MÜNCHEN) ZWEI PROPHETEN
Vom Chorgestühl der Frauenkirche in München. Holz. Text S. 10

allen Richtungen hin hatten die Familie zu Reichtum geführt: konnte doch Meister Hanns, eben unser Meister, seine Behausung bei St. Clara anno 1522 mit einem »Chörlein« versehen, das mit dem Wappen der Keßler — das war der eigentliche Familienname — und jenem der Gretz geschmückt war; aus letzterem Geschlecht stammte des Meisters Hausfrau.[1])

Im Herbst 1540 war der Guß der Eichstätter Domglocke vollendet. Da der Bischof gerade nicht die nötigen »mennen« zum Transport stellen konnte, so ersuchte das Domkapitel den »vatter zu Rebdorf« und die Äbtissin zu St. Walpurgen, Pferde zu leihen; außerdem wurde denen zu Unterstall geboten (sie waren domkapitlische Untertanen), »mit Roß und Wagen am Suntag den 7. November allhie (zu) erscheinen und am Montag darnach uff Nürnberg (zu) fahren, die utensilia zu der Glocken, zu holen«.[2])

Da kam ein Hindernis dazwischen! Um die Glocke in den Turm zu bringen, mußte man nämlich einen Pfeiler zwischen den Schallöffnungen ausbrechen und da befürchteten die »Werkleute«, der neugemauerte Pfeiler möchte nicht mehr trocknen und der Turm etwa Schaden leiden. So beschloß denn das Kapitel, die Abholung der Glocke bis Frühjahr zu verschieben.[3])

Mitte Mai des Jahres 1541 wurde sie endlich abgeholt und auf den nördlichen Turm verbracht. Am 21. Mai spricht man im Kapitel davon, daß der Glockengießer nun bald fertig sein werde: was man an »Verehrungen« geben wolle; weil er so weit hergekommen »sol man an dem auch nit spott einlegen«. Zuletzt gab's noch eine neue, unerwartete Schwierigkeit! Am Montag in der Kreuzwochen meldet der Glockengießer, »der schwengel« an der

[1]) Des Johann Neudörffer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten von D. G. W. Lochner 1875, S. 51. Vergl. ferner: J. G. Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern. 1730, S. 289 u. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler. 1904. Nr. 114 u. 475.

[2]) Kapitelprotokolle Nr. 10, S. 93b.

[3]) ib. S. 97.



TILMAN RIEMENSCHNEIDER HL. KATHARINA
Flügel vom Altar aus Tramin im Nationalmuseum zu München
Text S. 11

großen neuen Glocke sei zu klein; das habe er zu Nürnberg nicht so gut merken können wie hier; es dünkt ihm geraten, einen gößeren auf dem Hammer bei Tollenstain zu schmieden. Die Herren bewilligen es, weil er »der Sache verständig« sei; er solle selbst »naus mit auf den Hammer ziehen«.[1])

Am 2. Juni schon kann die Abrechnung mit Meister Hansen geschehen; bis dahin war also die ganze Arbeit vollendet. —

Die Hallerin besitzt einen unteren Durchmesser von 1,80 m; die Höhe beträgt bis zum Hals 1,30 m. Ihr dekorativer Schmuck besteht aus einem breiten Fries, der rings um die Haube läuft und vier Schildern an den Wänden.

Der Fries besteht aus einer doppelzeiligen Inschrift, die nach oben ein Zinnenkranz, nach unten ein Vierpaßband mit offenem Dreipaßkamm begleitet. Die Inschrift ist in der bei Glocken gebräuchlichen, Glockenklänge nachahmenden Form[2]) gehalten:

vnsers · heren · glock · hais · ich · hans · glockengieser · von · nvrmberg · gvs · mich · als · man · zalt · fvrbar · m · ccccc · xxxx · iar · o · rex · glorie · veni · toni · pace · sanctus · io

hanes · s · mathevs · s · marcvs · s · lvcas · allelvia · ego · vox · dni · voco · vos · ad · chorvm · venite · veni · sancte · spiritvs · reple · tvorvm · corda · fidelivm · et · tvi · amoris · in · eis · iac. (got. Min).

Merkwürdigerweise ist dieses Band noch ganz in streng gotischen Formen gehalten; ein Beweis, wie sehr selbst an den Vororten der Renaissancebewegung sich die alten Traditionen erhielten. Im Gegensatz hiezu zeigen die vier Schilder ausgesprochenen Renaissancecharakter, was sich dadurch erklärt, daß der Meister die Entwürfe hiezu eigens anfertigen lassen mußte, während er zu dem Fries ein älteres Modell benützte.

Die eine dieser Kartuschen enthält die Darstellung der Kreuzigung, die zweite ein Vesperbild, die dritte die Diözesanheiligen Willibald und Walburga nebst dem Wappen des Bischofs Moriz von Hutten. Der vierte Schild zeigt die Wappen des Hochstiftes, des Domkapitels und das Pappenheimerwappen; die Stifter der Glocke sind also die Bischöfe Christoph von Pappenheim († 1539) und Moriz von Hutten, sowie das Domkapitel.

Hübsch und geschmackvoll sind die Schildgehäuse; die figürlichen Darstellungen dagegen gänzlich unbedeutend (Abb. S. 17).

Alles Wissenswerte über Gewicht und Kosten der Glocke erfahren wir aus der Abrechnung mit dem Meister, die in Gegenwart der Domherren Johannes von Seckendorf und Sigmund von Pappenheim, des Obleyers und Syndicus und des Vicars Johannes Greßle erfolgt:[3])

»Item. Erstens wigt die Groß vnd new gegossen Glockh 76 centner vnd 11 ℔ vnd gesteet der Zendtner 12 fl. vnnd 15 kr.
thut 932 fl. 2 ß 28 ₰

Item die Alt Glockh hatt gewogen 31 Zendtner

[1]) ib. S. 175.

[2]) Über Glockeninschriften: Otte, Kirchliche Kunstarchäologie 1883, I., S. 442.

[3]) K. Pr. Nr. 10, S. 176—179.



SCHULE DES MICHAEL PACHER (um 1510) GEBURT CHRISTI

Gruppe im Schrein des aus Tramin bei Bozen stammenden Altars im Kgl. Nationalmuseum zu München. Holz

Text S. 11



SCHULE DES MICHAEL PACHER BEWEINUNG CHRISTI
Predellagruppe des Altars aus Tramin im Nationalmuseum zu München. Holz. Text S. 11

29 ℔ vnd hat glockhengiesser den Zendtner angenomen vmb 8 fl. vnd 1 ortt
thut 258 fl. 1 ß 6 ₰
Item also Rest dem Glockhengiesser hinauszugeben 674 fl. 1 ß 22 ₰
Item Glockhengiesser hatt an erstgemelter Suma zu Nürnberg entpfangen 300 fl.
Rest also noch an der grossen glocken Zu Zalen 374 fl. 1 ß 22 ₰
Item für das Gehenkh Zu der grossen glockhen 50 fl.
Item mer für das gehenkh Zu vnsrer Frauen glockhen 20 fl.
Item mer für den Schwengkel Zu vnsrer Frauen glockhen 10 fl.
. . . . . .
Item von den wappen vnd pilder Zu schneyden vnd an die glockhen Zu giessen 5 fl.
Item für vnser · Gn · Hr · wappen 15 kr.
Item denn Zimerleytten von den Joch zu machen vnd zu boren 4 ß 15 ₰
Item für 2 ℔ öl ·|· Leinöl, das Joch damit getrenkht 21 ₰
Item für den Riemen vnd Ringkhen 6 ß . . . .
Item dem Zimerman von Nürnberg für Besoldung vnd vererung 10 fl.
Item des Glockhengiessers Hausfrauen für ein vererung 20 fl.
Item seinen knechten für ein vererung geben 10 fl.
Sumarum alles so man dem Glockhengiesser seiner Haufrauen, knechten vnd Zimerman noch hinaus Zugeben schuldig thut
550 fl. 4 ß 24 ₰
Item den Zeugknechten Jm Zeughaus Zu Nürnberg für Jr mühe In auf vnd abladung der zug mit Ihrer Zugehör Zu trinkgelt geschickht 4 fl.
Summa prescriptorum facit
552 fl. 0 ß 18 ₰

Hat mayster Hanns Glockhengiesser anzaigt vnd vnder andern sich vernemen lassen, er mochte leyden das ein E. K. (lies Ehrwürdig Kapitel) seinen gewin, so er an der glockhen hatte, wissen, sy würden Jne nit so gehalten haben. Aber er hatte sollich werkh mer zu einem Rhum gegossen, dan von gewines wegen, vnd er wüste, khundte sich auch des mit der warhait beriemen, das in gantzen deutschen landen nit zwu glockhen so wol verwartt hiengen, als die alhie, vnd die zu Amberg. Jm wer aber die von Amberg am Zeug vnd arbeit baß bezalt worden. Dan daselbsten hette man Jme vmb den Zendtner 13 fl. geben vnd 80 fl. zu henkhen, so doch die glockhen nur 60 Zendtner gewogen, wie es sich verglich gegen dem hieigen da die glockh 76 Zendtner, hett ein Jeder zu erwegen.

Zum andern zayget er an, das Holtz, so ein E. K. Jme hinein zu dem Joch gen Nürnberg geschickht hette, wer grien gewesen . das er rauchwerkhen lassen, vnd in seiner stuben hinder dem offen gehabt, dasselb auch mit öll geschmirt, damit es desto ehe dürr wurdt, aber er thrüge sorg, es wer nit düre genug, dan es so thükh, das es in so kurtzer Zeit hett mogen dür werden. Derhalben besorget er, es mochte in einem Jar, drey oder vieren, deichen vnd schlotter oder luckher werden. Daraus solte ein E. K. khain schreckhen nemen, dann demselben

wer gut zuthun, vnd er wolle nur die Zerung nemen und einem E. K. zu eheren herauskhomen vnd den mangel bey einer maß wein wendten. vnd bath in sunderhait man solte khain Stimpler darüber lassen, dann es wer zu besorgen, es mochte einer mer daran verderben dann gutt machen. vnd zaiget daneben auch an, es dörffte nit mer, dan das die obere Hauptspeydel praytte würden gemacht, wo die zu schmal, vnd das geheng würd angezogen, so hette es also dann khain noth vnd wiewol er die glockhen nur ein Jar zu wagen schuldig, so trüge er gar khain scheuch, die sein lebenlang zu wagen.

Zum dritten so hette er die schilt vnd was dartzugehörig, dermassen gemacht und gehörtet, so einer mit einer gar scharfen feychel darüber stiende, er würde gar wenig herab khunden feuchlen. Aber der Rost, so darauff leg, würde die Schilt hingneffen (?), dafür khundte er nit. wo aber ein mangel daran in künfftig würde vnd er in leben were wolte er den wie oben Einem E. K. zu ehren wenden vnd auch nur die Zerung nemen, vnd Bath abermalen man solte kain Stimpler drüber lassen.

Zum vierden als die Bezalung geschehen, nam er am morgen vrlaub mit grosser Dannksagung aller eheren, vnd wo er sollichs alles vmb ein E. K. samptlich vnd sundlich khundt verdienen, will er allzeit willig sein, dann Ime die eher vnd der Rhum lieber als das gelt sey: Schied also darvon.—«

Das Kapitel hatte eine gute Wahl getroffen; während zur gleichen Zeit die Glocken des



VON DER »HALLERIN« DES DOMES ZU EICHSTÄTT. *Text S. 12*



AUGSBURGER ARBEIT FRIEDRICH II. VON DER PFALZ
Holzbüste im Nationalmuseum zu München. Text S. 10

nahen Unterstall, die Meister Laux Zottmann in Augsburg goß, dreimal umgegossen werden mußten,[1]) ergab sich bei der Hallerin keine Gefahr, daß ein »Stimpler« darüber kommen sollte — ihre eherne Stimme tönt noch heute ungebrochen fort.

DAS GRABDENKMAL FÜR BISCHOF FRANZ LEOPOLD VON LEONROD

Der Dom zu Eichstätt mit dem anstoßenden Mortuarium steht bei den Freunden von Kunst und Geschichte in hohem Ansehen als Sammelstätte wertvoller Grabdenkmäler aus allen Epochen. Von dem künstlerischen Können vergangener Zeiten, von der Stufenfolge der künstlerischen Ausdrucksweise in den Jahrhunderten sprechen die Stein- oder Bronze-Bildnisse der Bischöfe Eichstätts und ihrer Kanoniker, vom Wechsel der Geschicke, vom Wandel der zeitlichen Erscheinungen.

Seit dem Tode des Fürstbischofs Johann Anton III. von Zehmen († 1790), dem Ignaz Alexander Breitenauer ein feines Denkmal in den klassizistischen Formen jener Zeit errichtete,[2]) hatte die Kunst an keiner Eichstätter Bischofsgrabstätte mehr ein Wort zu sagen.

[1]) K. Pr. No. 10, S. 155b; 18[illegible]. 192b u. 226.

[2]) Abbildung in Eichstätts Kunst, von F. X. Herb, F. Mader, S. Mutzl, J. Schlecht, Fr. Thurnhofer, München (Verlag der Gesellschaft f. christliche Kunst), 1901, S. 21.

Erst dem letztverstorbenen Bischof Franz Leopold von Leonrod, dem begeisterten und verständnisvollen Kunstfreund, konnte sie — nach mehr als hundert Jahren — wieder ein Denkmal errichten, ein Denkmal, das der Bedeutung des Heimgegangenen wie der Bedeutung des Domes würdig ist. Im Mai dieses Jahres kam es zur Aufstellung. Professor Busch hat es geschaffen (Abb. S. 19).

Das Leonrod-Denkmal, das der Klerus der Diözese im Verein mit mehreren Laien dem allverehrten Bischof in dankbarer Gesinnung errichten ließ, befindet sich im nördlichen Seitenschiff des Domes an der westlichen Stirnwand desselben, direkt über der Grabstätte.

Da an dieser Wand ein in Stein gehauenes Barockportal sich befindet, das in die Gruft des Fürstbischofs Franz Anton von Katzenellenbogen hinabführt, mußte das Leonrodepitaph über diesem Portal, also in einer Höhe von 4—5 m angebracht werden. Die Situierung ist aber keineswegs nachteilig — dauernd gute Beleuchtung vorausgesetzt — der Beschauer wird im Gegenteil überrascht, wenn er sieht, welch wirksame Belebung die schmale Stirnwand des Nordschiffes durch das Denkmal gefunden hat. Zu Seiten des Leonrodepitaphs sind nämlich von früher her zwei andere Bischofsdenkmäler in diese Wand eingelassen: eines für Konrad von Pfeffenhausen, der 1305 starb, und ein zweites für Johann von Heideck, der 1429 das Zeitliche segnete. Die Gruppe der drei Bischofsdenkmäler über dem mit Figuren geschmückten Barockportal wirkt ausnehmend günstig.

Im Gegensatz zu den beiden flankierenden Monumenten, die als oblonge Epitaphien mit stehenden bezw. liegenden Porträtgestalten gebildet sind, schuf Busch ein Triptychon mit überhöhtem Mittelstück. Das Denkmal ist aus feinem Offenstettner Kalkstein gemeißelt und mißt 2,5 m in der Höhe, 1,9 m in der Breite.

Das Motiv der Darstellung war von dem hochseligen Bischof zu Lebzeiten noch gegeben worden: Das lebhafte Bewußtsein der Verantwortlichkeit, welche für diejenigen, die auf dem Leuchter stehen, eine vermehrte ist, ließ ihn wünschen, daß auf seinem Grabdenkmal der Weltenrichter dargestellt werde.

Demgemäß sehen wir im Mittelstück des Denkmals den göttlichen Richter thronen. Zu seiner Rechten kniet der Bischof in flehentlichem Gebet, links hält ein kleiner Engel das Familienwappen der Leonrod und das Wappen des Eichstätter Bischofstuhles.

Aus der Gruppe spricht ein reiches, inneres Leben. Der göttliche Richter, eine hoheitsvolle Gestalt, in der die Terribilità mit Gnade sich vermählt, ist in ernstes Abwägen versunken. Im Augenblick wird er sich erheben, das für immer gültige Urteil zu sprechen. In der knienden Bischofsfigur schuf Busch ein Porträt von überraschender Lebenswahrheit. Das ist der verewigte Bischof mit den scharfen Zügen, mit dem Charakterkopf, den ein langes, tatenreiches Leben so ausdrucksvoll modellierte! Und wie ergreifend ist es, in diesen Zügen das demütige, innige Flehen zu lesen: salva me fons pietatis. Der allerliebste kleine Wappenengel ist ganz der reizenden Schöpfungen würdig, die Busch gerade auf diesem Gebiete geschaffen hat. Indem der Kleine vertrauensvoll und flehend zum göttlichen Richter sich wendet, nimmt er an dem Vorgang inneren Anteil und so schließt sich die Gruppe seelisch zu einer lebendigen Einheit zusammen.

Die formale Behandlung imponiert durch den großen stilvollen Zug, der die dreigeteilte Gruppe durchzieht, durch die feierliche Rhythmik der Linien und des plastischen Profils, in der der Ernst des inneren Vorgangs nachklingt. Durch die bestimmte, klare Silhouette ist die Gruppe geeignet, auch in die Ferne zu wirken.

Die Umrahmung des Denkmals schließt sich in freier Weise an die Formen der Gotik an, allerdings nicht im Sinne der Schablonengotik. Die diskreten ruhigen Formen dieses Rahmens ziehen in keiner Weise den Blick von der figürlichen Gruppe ab, sondern konzentrieren vielmehr die Aufmerksamkeit auf das innere Leben, das sie beseelt.

Das Leonrod-Denkmal, das uns Busch geschaffen, ist demnach des Verewigten würdig und ist würdig des Domes, den so viele ältere, bedeutende Grabmäler auszeichnen — nach hundert Jahren wieder eine Grabmalsschöpfung der hohen Kunst! Felix Mader

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1908

Von FRANZ WOLTER

Ein halbes Jahrhundert floß im Strome der Zeit dahin, seit unter Anregung des Historienmalers und Schriftstellers Herm. Becker in Düsseldorf der Plan zur Gründung der »Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft« gefaßt wurde. Zu einer Zeit, als die Einigung der Deutschen noch ferne lag, ward die Vereinigung Deutscher Künstler nach den Vorschlägen Beckers in die Tat umgesetzt und auf der Allgemeinen deutschen Künstlerversammlung 1856 in Bingen, wohin aus



GEORG BUSCH FRAGMENT (RECHTER FLÜGEL) VOM GRABDENKMAL FÜR BISCHOF VON LEONROD

Text S. 17 und 18



FRITZ KUNZ MARIÄ KRÖNUNG UND HL. CÄCILIA
Entwurf zur Ausmalung der Kuppel der Akademie Ste. Croix zu Freiburg in der Schweiz. Text Beilage S. 7

allen Gauen des deutschen Landes die Künstler zusammengeströmt waren, jene Korporation gegründet, die schon zwei Jahre später, nachdem der Versuch, in Frankfurt a. M. die erste deutsch-nationale Kunstausstellung zu veranstalten, gescheitert war, in München 1858 jene glänzende Vorführung deutscher Kunst zustande brachte, von der heute noch in Künstlerkreisen als von einem beispiellos großen Ereignisse und Erfolg gesprochen wird. Nunmehr nach fünfzig Jahren ist wiederum München der Sammelpunkt deutschen Kunstschaffens und soll zeigen, was in qualitativer Hinsicht die Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft zu leisten vermag. Wenn wir nun den Gästen in unserer Besprechung den Vortritt gestatten und im Geiste das große Bild überschauen, so müssen wir gestehen, daß die bedeutenden Kunstzentren voran schreitend sich gewaltig angestrengt haben, um Vortreffliches und Gutes zu bringen, so daß, von Einzelheiten abgesehen, die ganze Ausstellung nicht nur einen einheitlich vornehmen Eindruck macht, sondern auch zeigt, daß die deutsche Kunst in den fünfzig Jahren nicht stillgestanden, sondern weiter neue mo-



FRITZ KUNZ MARIÄ KRÖNUNG
Fresko an der Kuppel der Kapelle Ste. Croix in Freiburg in der Schweiz. — Vgl. Abb. S. 20

derne Gebiete erobert hat. Die großen Säle der Berliner, Düsseldorfer, Wiener, Dresdener allein würden den Beweis liefern, daß wir es mit echt deutschnationaler Kunst zu tun haben, die nach jeder Richtung hin den Vergleich mit der ausländischen nicht zu scheuen braucht. Wir sehen hier einmal nach vielen Jahren jene starken Persönlichkeiten vereinigt, die nach der Verkörperung ihrer eigenen Kunstanschauung ringen. Wir besitzen ja, ohne daß es uns so recht zum Bewußtsein kommt, eine Reihe von tüchtigen Kräften und wenn diesen in der modernen Kunstbetätigung auch der gemeinsame Boden fehlt, im Gegensatz zu vergangenen Epochen, so verleihen sie dennoch, jede in ihrer Weise, der allgemein verständlich germanischen Eigenart beredten Ausdruck. Es ist ja unmöglich, jedes Werk aus der großen Fülle des Gebotenen namhaft zu machen, nur einzelnes sei herausgegriffen, um Proben zu geben; jedes andere ist darum nicht weniger gut, dient es doch im Gesamtbilde dazu, abzurunden, zu ergänzen, zu vermitteln.

Berlin zeigt vor allem, daß es neben seinen hypermodernen Auslassungen, die es zu Hause in den Secessionsausstellungen öffentlich zeigt, nach der konservativen Seite hin ernst genommen werden darf. Anregungen, die von Holland, Schottland, Frankreich ausgegangen, haben die Berliner Künstler ebenso wie die Münchener in eigener Art verarbeitet und



FRITZ KUNZ ENGELGRUPPE

Links neben der Krönung Mariä. Vgl. Abb. S. 20 und 25

wenn auch manches, wie die »Potsdamer Brücke« von Paul Hoeniger, »Die Mittagspause« von L. Sandrock an französische und holländische Persönlichkeiten zu stark erinnert, so freut man sich auch wieder, wenn Max Schlichting in seinen »Luftschlössern« den jüngeren Münchener Elementen etwas abgelernt hat. Sind hier und dort Wechselbeziehungen deutlich erkennbar, so darf anderseits die starke Eigenart, ja Bodenständigkeit Berliner Kunst nicht verkannt werden. Anton von Werner, dieser Name genügt, um an sie zu erinnern. Die großen, seinerzeit epochemachenden Werke »Kapitulationsverhandlung in Donchery, 2. September 1870« und »Generalsvortrag in Versailles, Dezember 1870« sind noch in aller Erinnerung. Von diesen Bildern sehen wir die grundlegenden Vorarbeiten in flotten Skizzen, die unmittelbar nach dem Erlebnis hingeschrieben sind. Von Ludwig Knaus sehen wir ein hübsches Genrebild, das sich würdig seinen früheren Arbeiten anschließt, von den beiden Lessing, Konrad und Heinrich, charakteristische Leistungen, die teils aus der Eifel, teils aus Belgien stammen. Paul Meyerheim sandte das Bildnis seines Vaters, eine breit und flüssig gemalte »Strohfuhre im Winter« und »Rubinstein in der Berliner Singakademie«. Den Kaiser in Husarenuniform, mehr repräsentativ und dekorativ, malte Alfred Schwarz.

Neben diesem Bilde befinden sich die feinsten Perlen der Berliner Abteilung, die beiden Menzel. Es ist schwer zu entscheiden, ob wir dem »Théâtre Gymnase« oder dem »Balkonzimmer« den 1. Preis zuerkennen sollen: dem einen, der impressionistischen Wiedergabe eines Theaters, wo alles lebt, sich bewegt, von hellem Rampenlicht die Darsteller auf der Bühne beleuchtet sind und das zuhorchende Publikum im Dämmer zurücktritt, während die tiefen Schatten über Galerien und Brüstungen huschen, oder dem andern, wo der Altmeister sein Zimmer in der Schönbergergasse malte. Eine Wand mit Spiegel, ein paar Stühle, ein unsäglich einfaches, alltägliches Motiv. Aber was hat Menzel vor 63 Jahren aus diesem Thema gemacht? Ein Kunstwerk ersten Ranges! Wie der Wind von der Balkontüre her den weißen Vorhang leise bewegt, wie das Licht gedämpft einfällt, über Wand und Möbel gleitet, wie im Spiegelglas das alte Bild mit dem Messingrahmen zurücktritt, das ist einfach unbeschreiblich. An Frische, Unmittelbarkeit, an technischer Meisterschaft überbietet dieser kleine Menzel alles. Hier kann man der Jugend von heute, der »so schnell fertigen«, zeigen, wie etwas künstlerisch durchgeführt wurde, das zugleich alt, hochmodern und zukünftig ist. Und worin besteht das ganze Geheimnis dieser Studie? In der mit scharfem Blick,



FRITZ KUNZ ENGELGRUPPE
Rechts neben der Krönung Mariä. Vgl. Abb. S. 20 und 25

mit Liebe und Verehrung gesehenen und verkörperten Natur, nach den charakteristischen Formen hin, wie sie nicht allein Menzel, sondern jeder große Meister früherer Zeiten nach einer gesetzmäßigen Folgerichtigkeit aus der Natur holte.

Von Hans Herrmann, dem wir in München als gern gesehenem Gast oft begegnen, sehen wir ein melancholisch ernstes Bild »Der Hafen von Volendam«, von Douzette ein wuchtig in der Farbe behandeltes Bild »Priesterseminar«, von Willy Hamacher »Fischerfrauen«, die bedeutend besser zur Wirkung kommen, als »Der windige Morgen in Schweden«, wo die Technik das Gemälde zu zerfahren und zerrissen macht. Ein hübsches Beleuchtungsproblem elektrischer Lampen auf der Brücke vor dem neuen Dome zu Berlin sandte Alfr. Scherres; Karl Saltzmann einen unter Volldampf dahinschießenden deutschen Dampfer auf hoher See; Hugo Vogel neben einem eleganten Damenbildnis einen jungen, Flöte blasenden Faun. Interessant des Stoffes wegen sind die Ausgrabungen bei den Ruinen des Tempels der Königin Hatasu, in einem umfangreichen Bilde Ernst Koerners. Die Tänzerin Miß Allan malte Otto Marcus, lebensgroß, beleuchtet vom Rampenlicht der Bühne in einer der schwierigsten Momentbewegungen und Verkürzungen der Glieder des Körpers. Rein sachlich genommen ist das Bild künstlerisch trefflich durchgeführt, auf jede Einzelheit ist Bedacht genommen und selbst dort, wo der aus der Phantasie schaffende Künstler sicherlich Fehler gegen die Richtigkeit macht, ist Marcus nicht zu tadeln, wenn er aufliegendes Gewand naturalistisch wiedergibt. Aber obwohl man dieses von weitem gut wirkende Gemälde nicht so leicht vergessen wird, bleibt die Empfindung zurück, als ob die Grundlage dieses Kunstwerkes mehr die Momentphotographie als die Natur selbst gebildet hätte. Oskar Frenzels »Ruhende Kühe« in der nordfriesischen Marsch gehören mit zu den eindrucksvollsten Bildern, ebenso der Garten von Viktor Freudemann, der unheimliche, nächtliche Reiter von Herbert Arnold, der köstliche Jahrmarkt vor den großen schwarzen Türmen, über denen helle Wolken dahinschweben von Hans Hartig. Weniger erquicklich ist die malerische Wiedergabe altperuanischer Gräberfunde. Diese doch durchaus nicht angenehme Zusammenstellung von Gebilden, wie Mumien, Präparaten, Schädelbruchstücken etc., mögen sie noch so gut gemalt sein, kann man als Kunstwerk im engeren Sinne kaum betrachten. Solche gemalten Gegenstände mögen vielleicht eine Berechtigung haben zur Schaustellung oder Aufbewahrung, um als Lehrmittel für einen bestimmten Wissenszweig zu dienen.

Die Plastik in den Berliner Sälen zeigt ganz

hervorragende Elemente. Die Kleinkunst kommt auch hier, wie dies in der gesamten Ausstellung bemerkbar, trefflich zur Geltung. Wir sehnen uns mehr denn je im Kulturleben wieder nach jenen kleinen, reizenden Bronzen, Stein- und Holzfigürchen, die eine Zeitlang wenig beachtet wurden, aber man denke nur an die antiken Völker, welch bedeutende Rolle diese Kunstgegenstände bei ihnen im Hause spielten. Auch Werke größeren Stils treffen wir an, die uns von dem Aufschwung der Berliner Plastik guten Aufschluß geben. So brachte Sigismund Wernekinck eine reizend und naiv empfundene weibliche Figur, W. Wandschneider eine »Jugend«, die zwar edel aufgefaßt ist, aber im Marmor etwas Kaltes, Frostiges hat. Arth. Lewin-Funke bietet eine Sandalenbinderin in Bronze, M. Baumbach einen Bildhauer in demselben Material. Apart in der Auffassung und fein in der Abtönung der diskreten Farben wirkt der sinnige weibliche Studienkopf von Fritz Heinemann. »Das Lied vom Frühling« gab Hans Glümer in einem Flöte blasenden Pan, dem ein Vogel zuhört, ganz eigenartig wieder. In der Terrakotta »Zwei Menschen« ging Ernst Wenck in der realistisch plastischen Durchführung etwas zu weit, der Mann steht da, wie ein ausgezogener Bauernbursche vor der Aushebungskommission; endlich erscheint Pipers Milon, trotzdem die Historie ja von der Kraftleistung berichtet, die im Tragen eines starken Stieres bestand, in dieser Form etwas unglaubwürdig.



FRITZ KUNZ STUDIENKOPF

Die rheinische Kunstmetropole Düsseldorf hat den Vorzug, die größere Anzahl von Werken zu zeigen, die mit der religiösen Kunst oder deren Ideen zusammenhängen. Ganz abgesehen von Aufzügen kirchlicher Feierlichkeiten, wie die Prozession von Fred. Vezin, das brillant gemalte Innere einer Kirche von R. Huthsteiner oder das ostfriesische von Chr. Bockelmann, finden wir vor allem Ed. v. Gebhardt, der zwar kein Bild religiösen Inhalts vorführt, aber zwei Kopfstudien von prachtvoller Farbe und Modellierung. Das »Bildnis eines Geistlichen« entstammt einer früheren Epoche aus des Meisters Kunstschaffen, ist von einem goldigen Ton, der wohl zum Teil der »stets verschönernden Zeit« anzurechnen ist; der andere Kopf gehört zu jenen trefflichen, markig hingesetzten Studien, von denen an anderer Stelle in unserer Zeitschrift schon ausführlich die Rede war (Abb. S. 205). Zu dem engeren Schülerkreise Ed. v. Gebhardts gehört Louis Feldmann. Sein »Gethsemane«, Christus schmerzgebeugt, in mondscheinbeleuchteter einsamer Gegend betend, ist an sich betrachtet eine sehr bedeutende Leistung und nur die zu starke Abhängigkeit, die sogar so weit geht, den eigenartigen Christustypus Gebhardts zu verwenden, ebenfalls Gezogenheit im Faltenwurf, lassen die volle Genußfreudigkeit über das Werk nicht aufkommen. Wir leben nun einmal nicht in der Raffael- oder Rubenszeit, wo die Schüler sich blindlings dem Meister mit Herz und Hand ergaben, wir verlangen heute mehr denn je, daß der Künstler, um mich im Extrem auszudrücken, sieht und wiedergibt, was bisher niemand vorher gesehen hat und für das Gesehene selbst die technischen Mittel, seine Sprache finden soll. Inwieweit diese Forderung eine Berechtigung hat, mag dahingestellt sein. In dem schönen Aquarell des Weltenrichters (Mosaikvorbild für den Dom in Schleswig) von Bruno Ehrich (Abb. Jg. IV, S. 281) sind ebenfalls alle Elemente Gebhardtscher Kunst vereinigt, jedoch gemildert und mit reichem innerem Leben erfüllt. W. H. Titcomb hat in seinem »Ego sum, nolite timere« (Christus erscheint auf dem Meere den Jüngern) gleichfalls an ein Gebhardtsches Vorbild gedacht, jedoch versucht, eigene Wege zu wandeln, die ihn aber in die Wildnis führten. Trotz vielen guten Eigenschaften und Einzelheiten ist die Komposition zerrissen und diese Fischer sind keine Jünger Christi, sondern Knechte.

Robert Seuffert geht in seinen beiden großen Stationsbildern (Abb. Jg. IV, S. 275 und 277) mehr eigenartig vor; vielleicht darf man etwas von flämischer Beeinflussung sprechen,



FRITZ KUNZ

HL. CÄCILIA MIT ENGELN

Karton zum Kuppelfresko der Kapelle Ste. Croix zu Freiburg in der Schweiz



FRITZ KUNZ GEBURT CHRISTI
Karton zum Fresko in der Kapelle Ste. Croix zu Freiburg in der Schweiz

wenn man Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder einem Volksstamm suchen will. Auf tiefblauem Grunde baut der Künstler seine Vorwürfe auf und er bemüht sich, neben allem traditionell Überkommenen heißpulsierendes Leben unserer Zeit hineinzutragen.

In Peter Janssen hat Düsseldorf einen tüchtigen Künstler verloren, einen von jenen, die aus der Zeit der Historie stammen, einen, der noch auf Komposition, Linienführung, auf eine schwungvolle Malerei achtete. Unter seinen drei Werken zeigt wohl am besten die geniale Skizze »Zum Stern«, was Janssen für die Kunst bedeutet hat. Hier in den anscheinend flüchtigsten Strichen, mit denen der Meister den gewaltsam vordrängenden Menschenstrom hingeschrieben, steckt das Gewollte, steckt schon das erreichte Ziel. Im ersten Wurf ist die Vollendung enthalten, denn man hat das ganz bestimmte Gefühl, daß gerade in dieser geistreichen Arbeit der Maler weniger gemacht als gekonnt hat und daß trotzdem das Werk als vollendet erscheint.

Auf landschaftlichem Gebiete haben die Düsseldorfer stets Anregung von den Holländern glücklich verwertet, und erinnert ja mancher direkt an jene geschmackvollen niederländischen Künstler, wie Wilh. Hambüchen, Eugen Dücker, der stets dieselben brillanten Marinen malte, dann G. Jacobsen und E. Günter, welch letzterer besonders die silbernen Töne des Wassers liebt. Vom verstorbenen Munthe sehen wir eine seiner besten Schneelandschaften, die auch heute ob ihrer Technik Bewunderung vor so viel schneidigem Realismus erweckt. Ganz eigenartig sonderbar, aber vortrefflich die kalte Stimmung wiedergebend, ist ein Gemälde von H. Hermanns aus Ostfriesland, ein hervorragendes Stück Malerei. Nicht zu vergessen sind die altbewährten Meister der Düsseldorfer Schule, die beiden Brüder Achenbach; sowohl von Andreas wie von Oswald sind treffliche Proben ihres Könnens da. Es ist übrigens erstaunlich, über wie vielseitige Mittel gerade Oswald verfügte. Wenn man das Bild vom Quirinal genau betrachtet, so muß man die anscheinend unbeabsichtigte Anordnung von Zufälligkeiten

bewundern, die jedoch mit vollem Bewußtsein, mit Absichtlichkeit, ja mit Berechnung ihren richtigen Platz gefunden. Das ist keine naive Kunst, aber doch auch Kunst! — Erwähnen wir noch den stets liebenswürdigen Hugo Mühlig mit seiner »Niederrheinischen Kartoffelernte«, A. Montans »Skatspieler« im dunklen, vom Doppellicht beleuchteten Keller, den an Rubens erinnernden »Blumenkranz« von Ludw. Keller und das seltsam in Farbe anmutende, aus Violett, Grün, Schwarz, Ziegelrot herausgeformte Bild G. Gossens »Am Kamin«.

Um nur einiges von der Düsseldorfer Plastik, die sich stark an niederländischen Naturalismus anlehnt, herauszugreifen, erwähnen wir W. Lehmbruck, welcher fast Franz Hals in seiner »Alten« in Bronze übersetzt, Heinrich Baucke, der in seiner Gipsstatuette eines Gärtners an Meunier herantritt, ohne dessen malerisch monumentale Form zu erreichen. Recht hübsch in der Modellierung ist die kleine Bronze eines westfälischen Leinenbauers von Aug. Bauer und »Der Seemann« von Gregor v. Bochmann d. J.

Dresden war wohl mehr mit seiner heimischen Ausstellung beschäftigt und hat die besten Sachen für sich behalten, immerhin treffen wir auf einige gute Leistungen. Max Pietschmann ist mit dem »Frühlingsidyll« künstlerischer, als in den beiden anderen Gemälden. Der Flöte blasende Faun soll im antiken Sinne durch den Stoff den Zauber des Frühlings stärker hervortreten lassen. Es ist ein bemerkenswertes, aber nicht gerade zu lobendes Zeichen unserer Epoche, daß wir den durch die Renaissance wieder belebten, bockfüßigen Faunen, Satyrn, Dryaden etc., Gebilden, die gerade nicht das Edelste waren, was die alten Hellenen schufen, immer wieder in unserer Zeit begegnen. Böcklin hat eigentlich diese Wesen neuerdings zu Ehren gebracht, aber auch bei ihm sind es nicht seine besten Gestalten. Poeschmanns »Frühpost« ist von recht sinniger Heiterkeit, ebenso »Der Sommer« von Carl v. Ledebur, nur sucht er seine Effekte zu stark mit pointillistischer Technik zu erreichen. Unter den Bildnissen interessiert am meisten das des Professors Prell von Joh. Mogk, schon weil es in erster Linie durch das gut gewählte Arrangement und die Ver-



FRITZ KUNZ JESUS AM ÖLBERG
Karton zum Fresko in der Kapelle Ste. Croix zu Freiburg in der Schweiz

teilung der Farbwerte als ein Bild für sich betrachtet werden kann. Einer der wenigen Entwürfe für Malerei, welcher moderne und zugleich alte Errungenschaften in sich vereinigt, ist die Arbeit von Paul Kießling »Der Genius des Bildhauers erscheint im Kreise der Musen und Grazien«. Wir haben hier nicht eine von jenen Handlungen vor uns, die bühnenmäßig auffrisiert sind, auch keine akademisch posierende Kostümgeschichte, die von einem falschen Pathos begleitet ist, sondern ein aus dem Innern des Künstlers heraus, gleichsam visionär empfundenes Gebilde, das ganz schlicht im Hauskleide der Natur erscheint.

Was unser Münchner Maler R. Pietzsch in seinen melancholisch ernsten Isarbildern anstrebt, Naturfeier im Sinne einer uraltgermanischen Gemütseigenschaft im Gegensatz zur Vedute oder zur Szenerie zum Ausdruck zu bringen, das erreicht in einer schon abgeklärten, vollkommeneren Sprache August Leonhardi, in seinem mächtigen Bilde »Frühlingsahnung«. Walter Illner will Ähnliches auf landschaftlichem oder figürlichem Gebiete. Sein kleiner »Frühlingsreigen« beweist dies; soviel Gutes in diesem »Reigen« selbst und in Illners Künstlertum steckt, die harmonische



HANS HEMMESDORFER KASSANDRA
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

Verbindung von Landschaft und Figuren ist ihm nicht geglückt, und dennoch hat das Bild eigenartige Reize. Zu jener Gruppe nach ernster Naturanschauung ringender Künstler gehören mit ihren Werken Ad. Thamm, Hedwig Rumpelt, Franz Kunz, Rich. v. Hagn, welcher zumal in einer »Straße von Husum« den Beweis erbringt, daß Luft und Licht und Schatten mit einfacheren, schlichteren Mitteln, dabei wahrer zur Darstellung zu bringen sind, als mit dem letzten Aufgebot einer gekünstelten Tüpfelmalerei, der wir nun so oft begegnen.

Unter den wenigen plastischen Gebilden der Dresdner Abteilung ragt das liebliche Idyll einer Marmorgruppe »Mutterglück« von Oskar Rühm hervor. Otto Pilz' reizende Bronzen, sowie »Die Bacchantin mit dem Büffel« sind besonders erwähnenswerte Arbeiten.

Es wäre hochinteressant, wenn die Möglichkeit gegeben wäre, die große Allgemeine deutsche Kunstausstellung von 1858 zum Vergleich mit der diesjährigen heranzuziehen. Wir würden staunen, wie stark sich das Bild der deutschen Kunst verändert hat. Was damals in den Vordergrund trat, die hellenisch-klassizistische Kunst, Genelli, der alte Kaulbach, dann Cornelius, die Nazarener Overbeck, Führich, Schnorr, Schadow, die Romantiker Schwind und Neureuther und das Haupt des damals neuen Realismus Carl von Piloty, um nur einige Namen zu nennen, würde uns sagen, daß diese Künstler immerhin trotz aller Verschiedenheit ein einheitliches Element gebildet haben, daß sie, und das ist das wesentliche, von künstlerischen Gedanken getragen waren, dazu eine nach innen gewandte Tiefe und Beschaulichkeit des deutschen Geistes offenbarten im Gegensatz zur damaligen ausländischen Kunst. Die Ereignisse und Taten aus der heiligen und profanen Geschichte, die Legenden und Sagen, die Mythen, ja die ganze Natur des Alltagslebens wurde unter dem Gesichtspunkt der Idee aufgefaßt und verkörpert.

Wenn wir heute vor allem die Wiener Säle betreten, so denkt man unwillkürlich an jene Zeiten, in denen gerade auch die österreichischen Lande mitgewirkt. Ein anderes Bild entrollt sich, und des Chronisten Pflicht ist, dies festzustellen. Das Bildnis tritt in den Vordergrund und die Landschaft, das Genrebild, ohnehin schon seit Jahren auf den Aussterbeetat gesetzt, verschwindet fast ganz, ebenso jedwede Historie. Große repräsentative Bildnisse, mehr zu dekorativem Zweck für Säle und Empfangszimmer, als für den intimen Wohnraum geeignet. John Adams brachte das Bildnis eines »Fräulein Lilly B.« und das-



○ ○ *Ausstellung der* ○ ○
Secession München 1908
Text Jhrg. IV, S. 259

FRITZ VON UHDE
IM ATELIER

jenige der »L. Marberg als Jolanthe im Teufel«, in einen blauen Mantel gehüllt; Ivanovitsch im Aquarell-Gobelin-Charakter ebenfalls ein fein in der Bewegung gegebenes Frauenbildnis; Pochwalski das Porträt eines ungarischen Grafen in altbekannter Qualität; Willy Krauß ein Damenporträt als Problem in Blau-Rot-Grün, dann der international gewordene Ph. Laszlo u. a. m.

Die ältere traditionelle Wiener Landschaftsmalerei, wie sie unter Schindler blühte, hat ihre Nachklänge noch in einzelnen Vertretern; so hat das »Herrenhaus« von Ad. Kaufmann wohl mit am deutlichsten jene feinsinnige Kunstüberlieferung aufbewahrt. Lichtprobleme sind auch bei den Wienern beliebt, so brachte Wilh. Krauß ein leuchtendes Bild aus »Chioggia«, Gust. Heßl ein prächtiges Interieur in leichter flüssiger Technik, Rud. Quittner einen »Herbsttag«, Max Prosch eine »Winterlandschaft«, die sowohl glücklich in der Wahl des Motives ist, als auch in der sonnenbestrahlten Schneedecke an innerer Wahrheit so vieles übertrifft, was sonst an Schneelandschaften gemalt wird. Nicht unerwähnt mögen die Bilder von dem früher München angehörenden Künstler Alfr. Zoff bleiben, ebenso die Gemälde von Jungwirth, Hans Temple, Alfred von Pfluegl und Ad. Karpelles. Eine der besten, sicherlich aber die großzügigste plastische Arbeit, ist das lebensgroße Tigerpaar von Friedrich Gornik; der Organismus, der Knochenbau, die Muskulatur dieser beiden sich aneinanderschmiegenden Katzen ist in einer von allen Kleinigkeiten losgelösten, einfachen Form gesehen, so daß die Gruppe über das rein Naturalistische hinaus einen stilvollen Zug erhält.

Bei den Künstlern aus Karlsruhe treffen wir in erster Linie eine Reihe von weiblichen Akten, unter denen diejenigen von Herm. Moest die talentvollsten sind; ein Sinn ist in denselben trotz der Bezeichnungen »Psyche«, »Versonnen« schwer zu finden. Die kleineren Sachen sind hier merkwürdigerweise die besten, wie »Am Kachelofen« und »Schwarzwälder Bauernhof im Winter« von Wilh. Hasemann, der »Feierabend« und die »Abendge-



FRITZ VON UHDE ABENDMUSIK

Ausstellung der Secession München 1908. Text Jhrg. IV, S. 259



HERMANN GRÖBER IN DER SOMMERFRISCHE

Ausstellung der Secession München 1908

sellschaft« von Heinrich Pforr und die tüchtigen Bilder der bekannten Künstlerin Geiger-Weishaupt.

Stuttgart zersplittert seine Kräfte, denn wir treffen hier nicht alle Künstler dieses interessanten Kunstkreises vereint, sondern zerteilt in andere Säle der Genossenschaft. Den stärksten Eindruck machen die Werke Leo Bauers. Der Versuch, einen verlorenen Sohn in Triptychonformat zu malen, ist ja nicht mehr neu. Auch das Thema selbst hat Slevogt bekanntlich wieder in moderner Zeit aufgegriffen und an diese Art schließt sich Bauer an, ohne die derbe Wucht Slevogts zu erreichen. Trotzdem tritt in der Gesamterscheinung eine Geschlossenheit des Ausdrucks hervor, die in unseren Tagen immer einen Vorzug bedeutet, weil er meist Charakteren eigen ist. Klarheit der Komposition und eine gereifte plastische Ruhe zeichnen stets die sinnigen Landschaften Rich. Thierbachs aus, so diesmal das einsame Waldtal. Viel Humor zeigt Fritz Reiß in seinen »Paradiesäpfel« schälenden Waldmännlein und Julius Körnbecks »Dorfpartien« haben bei aller Detailarbeit eine energische Kraft des Vortrags und eine tiefergehende Stimmung.

Weimar-Cassel-Nürnberg haben zusammen ausgestellt, ebenso Breslau-Königsberg und Braunschweig-Leipzig. Diese stillen Räume bergen stille Bilder, die Künstler, die hier zum Beschauer sprechen, sind ruhige, in steter Arbeit vorwärts strebende Naturen. Wir sehen keine Kampfeslust, keinen jugendlich überschäumenden Mutwillen, keine Schlager. Wenn naturgemäß einzelne Werke herausfallen, so enthalten diese Säle doch keine Arbeiten, welche in den Streit der Meinungen geraten könnten. Manches ist gut und trefflich, einiges sogar derart, daß es nur ein Feinschmecker ganz zu würdigen vermag, so das eminent gut gemalte Stilleben von Carl Fleischmann, ein anderes von Ernst Toepfer ganz



DORA ZECH GRANATÄPFEL
Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908

eine Gesellschaft von Herren und Damen in Bedrängnis durch den anbrausenden Sturm und Carl Leipold, dem wir schon mehrfach als einem der empfindsamsten nordischen Landschafter begegnet sind, mehrere Bilder, von welchen die einsame Windmühle am grausilberigen Wasser von grandioser Stimmungsgewalt ist.

Hamburg sandte einige seiner bekannten Künstler ins Treffen; Oesterley mit einem Fjordbild, wie er in altgewohnter virtuoser Art malt, Müller-Kempf mit zweien seiner herben, von echt nordischer, deutscher Weise durchwehten Landschaften. Julius Rehder mit entzückenden, dem Kinderleben abgelauschten Szenen und Carl Becker, einer der wenigen, die aus dem Vollen zu schöpfen vermögen. Sein Bild »Auf der Unterelbe«, Boote mit den schweren braunroten Segeln, ist melancholisch ernste Stimmungsmalerei. Zarter und süßer gegen solche Werke erscheinen einige Bildhauerarbeiten, so die Bronzen Trilbys und »Im Bade« von Walter Zehle. Graziös und zierlich in der Bewegung ist »Der Narziß« von Ed. Weher, ebenfalls die »Diana« von Joh. Röttger und »Ingeborg« von Herm. Hausmann.

Über Wilh. Steinhausen, welcher der Frankfurter Gruppe angehört und in ihr die bevorzugteste Stelle einnimmt, gehen die Meinungen der Künstler stark auseinander. Und in der Tat, man muß eine Menge Errungenschaften, die wir in der neuzeitlichen Kunst zu verzeichnen haben, nicht bei ihm suchen, sondern vielleicht in ihm einen Maler sehen, der absichtlich ganz schlicht und einfach, flach, körperlos, unorganisch seine Menschen schafft, um dem Empfindungsleben mehr Anteil zu gewähren. So ist das etwas mystisch klingende Thema »Du reichst uns deine durchgrabene Hand« (Abb. Jg. IV, S. 286) mehr gut gewollt, als gut erreicht. Dazu kommt, daß das vollständige Zurückdrängen jeglicher sprechender Farbe dies Gemälde dürftig erscheinen läßt. Weit besser ist das in den letzten Strahlen der feurig untergehenden Sonne erglänzende Paradies und das Bild des Künstlers selbst, wie er sinnend vor dem Fenster sitzt (Abb. Jg. IV, S. 287). Auch hier geht der Mangel an Farbenreiz bis zur Abtötung. (Schluß folgt)

apart und originell in der Zusammenstellung, »Das träumende Haus« von Carl Albrecht, eine Symphonie in Grün, dann das schwarzrotblau gestimmte Bild »Seelengebet der Heilsarmee« von Otto Heichert, »Die Barkenzieher« von Hugo Walzer. Gar zu schwer im Ton ist das sonst mit vielem Können gemalte Triptychon »Leute vom Meer« von Ludwig Dettmann. Eine protestantische »Abendmahlsfeier« von Rud. Thienhaus (Berlin) wirkt in ihrer graugrünen Farbenskala gar so nüchtern. Haertels »Frühlingsreigen« ist von groß. ideal gewollter arkadischer Heiterkeit, aber diese Stimmung wird kaum durch die tanzenden Jungfrauen erreicht. Erinnern wir hier noch an das helle hübsche Interieur von Herm. Graf, den edel aufgefaßten Märtyrer von Max Martini, den leuchtenden »Frühlingsmorgen« von Ferd. Koch und das wuchtige Bild »Auf der Elbe bei Hamburg« von Carl Holzapfel.

Von den übrigen Lokalvereinen nimmt Kiel insofern eine etwas gesonderte Stellung ein, als in diesem Kreis rein ideale, fast transzendentale Malereien mit absolut naturalistisch beobachteten Motiven sich mischen. Wir sehen von Ludw. Fahrenkrog die Lichterscheinung »Baldurs, wie er die Fluren segnet« oder das Bild »Dem unbekannten Gotte«, neben einem in derb herber Weise gemalten »Erholungsstündchen«, bei welchem die Hausmutter den Nachbarn Kaffee einschenkt, von Ludwig Noster, oder die bekannte blaue, friesische Bauernstube mit den saftigen Äpfeln auf dem reinlichen Tische im Vordergrunde, von Clara v. Sivers. — Klein-Chevalier schildert auf einer Landungsbrücke in Norderney

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



Heinrich Wadere — Ostermorgen (1905)

Grabdenkmal für Frau von Wulffen im
alten nördlichen Friedhof zu München





Ludwig Willroider

Weiden



HEINRICH WADERE — MADONNA, SIMEON UND ANNA (1896)

Tympanon am Seitenportal der St. Ursulakirche in München

MODERNE PLASTIK IN DER KIRCHE

Von ALEXANDER HEILMEYER

II. HEINRICH WADERE

Canova nannte die Plastik eine ars poëtica. Die Form schien ihm Stoff, Mittel zum Zweck, poetische Gefühle und Stimmungen auszudrücken. Er bekannte sich zu einer rein idealistischen Kunstweise, als deren Prüfstein ihm die Antike galt. Er hielt viel auf das Studium der auf Grund der Antike zur Schönheit geläuterten Natur, und zwar aus Ehrfurcht vor dem Adel der Schönheit. Canova hatte in Italien große Vorgänger. Correggio war sein Ideal. Diese Kunst fand aber zu jeder Zeit ihre Anhänger. Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert waren es außer Canova u. a. auch Greuze und Prudhon, die sich nach dieser Richtung hin betätigten. Auch heute hat die Kunst der schönen Linie, die eigentlich die Verkörperung des natürlichen rhythmischen Gefühls, des sozusagen angeborenen Schönheitsgefühls ist, zahlreiche Vertreter. Ganz von selbst wenden sich diese zur Antike und zur Renaissance, weil in diesen künstlerischen Epochen dieses Gefühl in der Kunst am vollendetsten in die Erscheinung getreten ist. Die ferne Schönheit der Antike und der Renaissance schwebt wie ein holder Traum hernieder. Sie wird das Ideal ihrer Sehnsucht. Ihr Leben und Dasein bestätigt geradezu den Satz, daß das Ideal beim Künstler die Stelle der Wahrheit vertritt, daß er ein Ideal haben muß, an das er unbedingt glaubt, um dessentwillen er sich müht, es für sich und andere zur Anschauung zu bringen. Es hat immer Künstler gegeben, die ein solches Ideal im Herzen getragen haben, mochte die Kunst ihrer Zeit auch andere Wege gehen. Waderes bisheriges künstlerisches Schaffen bestätigt diese Annahme.

Ihm war von Anfang an klar, daß sich im Schönen die Seele der Dinge widerspiegle; die Kunst soll der Schönheit geweiht sein.

Die Richtung seines künstlerischen Werdeganges wurde dadurch frühe bestimmt. Demgemäß entwickelten sich auch bald alle zur Kunst nötigen Eigenschaften.

Heinrich Wadere wurde am 2. Juli 1865 in Colmar i. E. geboren. Seine Vorahnen waren in den alten Kulturländern Burgund und Elsaß ansässig.

Der Großvater und der Vater schmückten Schlösser und Kirchen mit herrlichen Stukkoarbeiten. Der für künstlerische Dinge früh empfängliche Knabe wurde auf häufigen Wanderungen mit seinem Vater in diese Welt eingeführt. Tiefe und dauernde Eindrücke hinterließen in Wadere die Schöpfungen zweier

großer deutscher Meister, welche seine Vaterstadt besitzt, Martin Schongauers und Matthias Grünewalds weltberühmte Gemälde. Der ehrliche Realismus dieser Künstler und ihre religiöse Weihe erfüllte sein empfängliches Gemüt mit wahrer Inbrunst. Mit vorzüglichen Kopien der Werke Schongauers hat er denn auch sein jetziges Heim geschmückt und für die Kopie der Madonna im Rosenhag hat er einen köstlichen Rahmen entworfen (Abb. S. 63). Eine schöne Antikensammlung bot nach einer anderen Richtung Anregungen.

Da sich das Talent Waderes und sein Drang zur Kunst frühzeitig offenbarte, so erhielt seine Erziehung bald eine entsprechende Richtung. Man schickte ihn zu einem Holzschnitzer in die Lehre. Dort durfte er sich an kunstgewerblichen Arbeiten erproben und sich im Schnitzen, Modellieren und in Steinarbeiten üben. Außerdem besuchte er die städtische Fortbildungsschule. Seine Tätigkeit führte ihn nach verschiedenen Orten im Westen Frankreichs, wo er manche wertvolle Eindrücke empfing. Man wurde auf seine hohe Begabung aufmerksam und dies hatte eine glückliche Wendung in seinem Leben zur Folge, die ihn seinen eigentlichen Idealen näher brachte. Es wurde ihm nämlich auf Anregung von Gönnern ein Staatsstipendium von Elsass-Lothringen verliehen, welches ihm die Übersiedlung an die Kunstakademie zu München ermöglichte.

Wadere kam 1884 auf die Akademie und trat dort in die Bildhauerschule bei Eberle ein, wo er 7 Jahre verblieb. Mit dem Unterricht nach dem Gipsabguß hatte man damals gebrochen; dafür herrschte der rücksichtsloseste Naturalismus, die Abhängigkeit vom Naturmodell. Diese Richtung mußte gerade das ein



HEINRICH WADERE — ROSA MYSTICA (1893)

Detail zu Abb. S. 35



HEINRICH WADERE ROSA MYSTICA (1893)

Marmorstatue in der Kirche Jung St. Peter in Straßburg. *Text S. 43*

engen, was sich bei Wadere so frühe anzeigte, seine selbsttätige Phantasie. Das an sich notwendige Modellstudium konnte auch seinem lebendigen Schönheitsgefühl wenig Nahrung geben. Sein Ideal war der schöne Mensch. Diesen Menschen konnte er nicht in den Aktsälen der Akademie, wohl aber in der Sammlung antiker Statuen, Büsten und Gruppen der Schule entdecken. Man darf daher wohl annehmen, daß der allzeit Lernbegierige dort vieles aufgriff. Er war ein fleißiger Schüler, der jedesmal mit einer Arbeit auf den Ausstellungen vertreten war und mit jedem Jahre eine neue Auszeichnung errang.

Will man sonst noch Einflüssen nachspüren, die seinem Talent zugute kamen und es zur Reife brachten, so wird man sie auf romanischem Kunstboden suchen müssen.

Italien und Frankreich haben ihm sicher vieles vermittelt, was zu seiner Entwicklung beigetragen hat. Wadere interessierte sich für die alte, wie für die moderne Kunst. In Frankreich bewunderte er die alten Bauwerke, studierte die Skulpturen an den Domen von Arles, Chartres, Bourges, Le Mans und Paris. Die moderne französische Kunst machte einen gewaltigen Eindruck auf ihn. Sein Sinn für Rhythmus der Linie und

Für schöne Form fand hier reichliche Nahrung. In seinen dekorativen Werken ist auch etwas von französischem Esprit zu verspüren. Er suchte und fand frühe das seinem Ideal Zusagende in der Darstellung schöner und edler Weiblichkeit. Gerade in seinen Grabmalen hat dieses Empfinden starken Ausdruck gefunden. Sein lebhaftes schwärmerisches Naturgefühl kommt in der Darstellung weiblicher Schönheit und weiblicher Psyche am besten zum Ausdruck. Mit einem leisen mystischen Einschlag erscheint es in seinen religiös empfundenen Werken, in dem nur ihm eigenen hoheitsvollen und doch anmutigen Madonnentypus. Auf die Gestaltung dieses Typus dürfte auch Waderes Vorliebe für die Werke der Frührenaissance, die Schöpfungen eines Luca della Robbia, Donatello, Desiderio da Settignano, Einfluß gewonnen haben. Dieser Vorfrühling der Renaissance mit seinem knospenden blühenden Leben, seiner jugendlichen Anmut steht ihm unendlich nahe. Waderes harmonische Anschauungs- und Vorstellungsweise zeigt oft verwandte Elemente. Auch seine Kunst hat etwas ungemein Liebenswürdiges, Einschmeichelndes. Keine auffallende Geste, kein exzentrischer Ausdruck stört je die Harmonie des Eindruckes. Sein angeborenes Taktgefühl spricht aus seiner starken Empfindung für Maß, Ruhe und Würde des Ausdrucks.

Um seine Kunst in ihrer ganzen Eigenart kennen zu lernen, muß man sie nach der profanen wie nach der religiösen Seite betrachten. Seine erste selbständige Arbeit stellt einen nackten, im Grase liegenden Knaben dar. Ein Falter hat sich auf seinen Fuß gesetzt und der Knabe greift vorsichtig darnach. Der jugendliche Körper, im Ausdruck einer momentanen Bewegung wiedergegeben, ist eigentlich ein plastisch gefaßter Momenteindruck, eine Impression, die man sich im Zusammenhang mit der umgebenden Landschaft, Gras, Blumen, Wasser und Sonnenschein denken muß. Doch zeigt die Modellierung ein bemerkenswertes Verständnis für das organische Gefüge des Körpers und den Rhythmus der Formen. Ganz im naturalistischen Sinne legt Wadere den Nachdruck auf die Geste und den Vorgang. Das plastische Motiv tritt infolgedessen nicht mit solcher Klarheit in die Erscheinung wie z. B. bei dem »Dornauszieher« oder dem »Mädchen beim Würfelspiel«. Bei seinem nächsten Werke, »Aus dem Leben der Psyche«, verrät schon der Titel, daß hier der Schwerpunkt der Darstellung im Gegenständlichen zu suchen sei. Chloë ist sein erstes Werk, in dem es ihm gelang, das Plastische in der Erscheinung eines jugendlich anmutigen Körpers vollkommen zum Ausdruck zu bringen. Mit diesem Werke schloß auch seine akademische Studienzeit ab. Die Statue, die seinerzeit mit großem Beifall aufgenommen wurde, enthält bereits das ganze künstlerische Programm Waderes. Chloë ist dargestellt als ein ungemein anmutiges und reizvolles Wesen von einschmeichelndem Ausdruck. Es bedarf keiner besonderen Anstrengung der Phantasie, um darin das zarte Träumerische der Natur im Frühling aufs glücklichste verkörpert zu finden. Von dem Eindruck, den dieses Werk auf die Zeitgenossen machte, berichtet Ostini in seiner Kritik über die Internationale Münchner Ausstellung 1890: »Waderes diesjährige Hauptarbeit ‚Chloe‘ dokumentiert ihn als reifen fertigen Künstler. Eine keusche, mädchenhafte Nacktheit, eine liebenswürdige Harmonie der Linien, eine bei aller Einfachheit trefflich ausgearbeitete Silhouette und eine vollendete technische Behandlung des Fleisches zeichnet diese Statue aus, welche ein die antike Doppelflöte blasendes Mädchen darstellt.« In derselben Ausstellung war Wadere auch mit ein paar Büsten vertreten. Porträtarbeiten führen den Bildhauer immer in die nächste Nähe der Natur. Aber nicht allein die Natur, das individuelle





HEINRICH WADERE
UND J. HARRACH
Vgl. Jahresmappe 1898

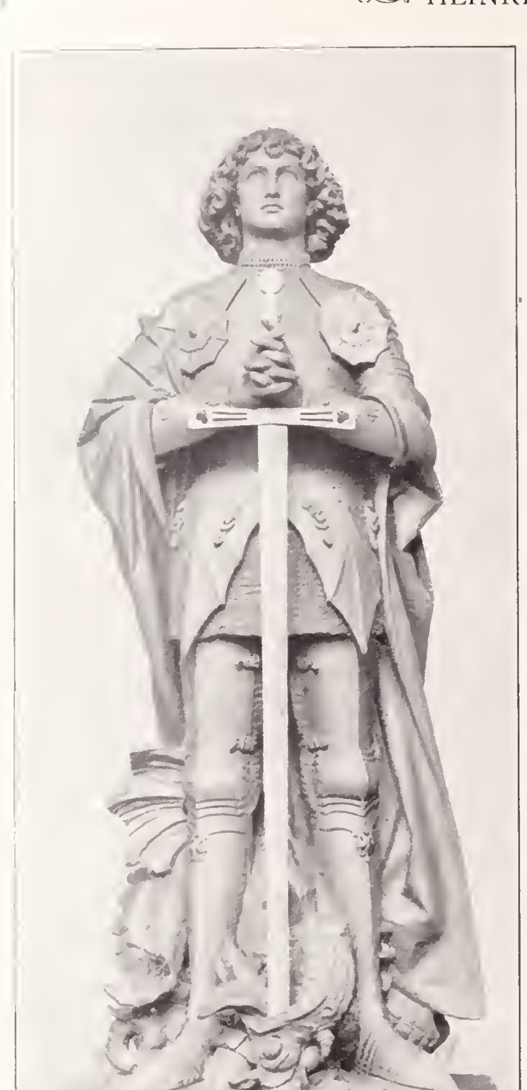


HEINRICH WADERE TYMPANON (1898—99)
Am Hauptportal der St. Paulskirche in München. Stiftung Sr. K. H. des Prinzregenten Luitpold von Bayern

Leben reizt ihn zur Darstellung; er sucht vielmehr im Bildnis gerne das Repräsentative der Persönlichkeit wiederzugeben. Bildnisse von Fürsten (Abb. I. Jg. S. 279 und hier S. 47, 60 und 2. Beil.) und hohen Würdenträgern der Kirche im Schmucke ihrer Herrschertracht und in ihrem reichen Ornat erscheinen ihm als eine verlockende Aufgabe. Bisher sind ihm aber doch Kinderbildnisse, z. B. das seines eigenen Töchterchens mit dem Pulcinell im Arm und dem Lebkuchenherz in der Hand (Abb. S. 59) oder die hübsche Büste von Auguste Thiersch besonders gelungen. Die Bronzebüste »Giulia« (Abb. S. 56) zeugt wieder von seinem Streben nach plastischer Ausprägung schöner weiblicher Formen. Giulia ist zwar kein Typus, dazu trägt sie zu individuelle Züge; sie ist aber auch kein bloßes Porträt.

In seinen sehr zahlreichen tektonisch plastischen Arbeiten an Münchener Privathäusern und Banken, am Künstlerhaus und am Nationalmuseum, gewann er für seine ausgesprochene Begabung in der dekorativen Plastik einen großen Spielraum. Die Stoffe, die er mit Vorliebe behandelt, enthalten genug dankbare plastische Motive. Auch hier bekundet er eine gewisse Vorliebe für die reizvollen Gestalten von Putten. Die drolligen und plastisch ungemein dankbaren Kinderfiguren eignen sich eben sehr gut zum Schmuck festlicher Räume. Am Künstlerhaus z. B. (Abb. S. 58) erscheinen sie als Träger von Beleuchtungskörpern, Kandelabern; im Musiksaal der Villa von Prof. Max Littmann sind Stukko-Reliefs mit musizierenden und tanzenden Kindergestalten (Abb. S. 54). Auch in der Grabmalplastik verwendet Wadere sehr oft Kinderfiguren.

Am Hause von Prof. Littmann findet man ein in Sandstein ausgeführtes originelles Relief. Man könnte es als ein in die Skulptur übersetztes Volkslied bezeichnen (Abb. S. 54). Zum Schmucke der Gartenmauer am neuen Nationalmuseum führt er tektonisch gedachte Steinfiguren aus. An einem hervorragend



HEINRICH WADERE ST. GEORG (1897)
Altarfigur (Marmor) in der Georgskirche zu Schlettstadt, 2 m hoch. Text S. 43

schönen Punkte der neuen Staatsstraße Würzburg — Aschaffenburg befindet sich der monumentale bayerische Wappenlöwe (Abb. S. 46). Von den Dimensionen dieses Steinreliefs geben die Maße, 5 m in der Länge und 4 m in der Höhe, einen Begriff. Der gleiche Künstler, der solche große Plastiken schafft, erweist sich nicht weniger geschickt in der Ausführung von Kleinbronzen. Er führt Medaillen im Durchmesser von 5 cm mit gleichem Können aus wie monumentale Figuren und Gruppen. Es mangelt ihm nicht an Einfällen und Ideen. Seinen Ehrengeschenken für Genossenschaften, Gesellschaften, hohe Gönner und Freunde der Kunst liegt immer ein guter Gedanke zugrunde. Wadere ist auch der Schöpfer der Ehrengabe der deutschen Künstler zum 80. Geburtstage des Fürsten Bismark (jener bekannten Statuette der Pallas Athene mit der Nike) und der Ehrengabe der Beamten des Ministeriums des Innern zum 25 jährigen Jubiläum des Grafen von Feilitzsch. Aus seiner Hand gingen eine Reihe originell erdachter und sorgfältig ausgeführter Medaillen, Erinnerungen an die Firmung, an die Eheschließung, an die Priesterweihe, Verdienstmedaillen für treue und fleißige Arbeiter (Abb. S. 48 und II. Jg. S. 93) hervor. Man betrachte nur die Ehemedaille, wie plastisch der Gedanke und die dem Bilde zugrunde gelegte Idee im Relief ausgeprägt ist. Das Bild ist genau in den Raum komponiert, es füllt den Rahmen der Medaille, dekoriert die Fläche, erfreut das Auge und den betrachtenden Sinn des Beschauers. Wenn man bedenkt, was gerade auf diesem Gebiete dem Volke geboten wird, was an Wallfahrtstalern, Erinnerungsmedaillen im Gebrauch ist und massenhaft verkauft wird, sollte jeder, der Einfluß hat, dahin streben, daß an Stelle dieser minderwertigen Surrogate wirkliche Kunst trete. Gibt es ein sinnigeres Andenken als z. B. diese Priesterweihmedaille, oder diese Ehe- und Firmtaler? Möchten darin doch in Bälde die Bemühungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Erfolg haben, daß diese Medaillen immer weiter verbreitet würden!

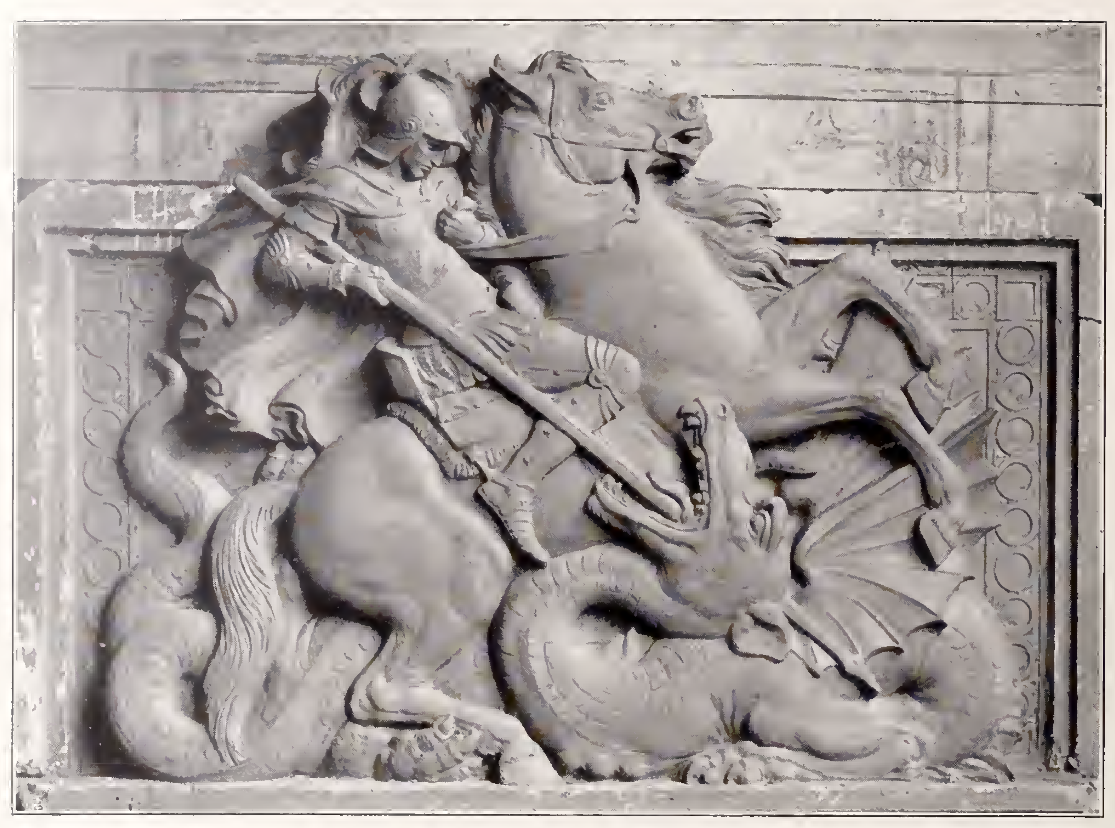
Sehr fruchtbar gestaltete sich Waderes Tätigkeit in der Grabmalplastik. Die sepulkrale Kunst ist der religiösen nahe verwandt. Am Grabe erscheint die Kunst im Bunde mit der Religion; sie tröstet und beschwichtigt den Schmerz, verklärt und vergeistigt mit ihrem holden Schein die Stätte des Todes. Ganz besonders ist es die Gestalt des Menschen, die in dauerndem Material gebildet und auf Gräbern aufgerichtet, durch ihren Anblick des Menschen Herz erquickt. Gerade Waderes Kunst hat diese Wirkung. Der Ausdruck von Ruhe und Würde, Schönheit und Anmut wirkt beruhigend auf das Gemüt. Ganz besonders gilt dies von seinen Frauengestalten, die sich am Grabe den Gefühlen innigsten Gedenkens, liebevollsten Erinnerns hingeben (Abb. I. Jg. S. 13). Diese Wirkung wird noch gehoben durch Waderes Kunst, im Rhythmus und Schwung der Gewandfalten etwas von der inneren Bewegtheit der Figur wie ein Echo nachklingen zu lassen. Eine sehr glückliche Lösung bietet in dieser Hinsicht die Figur der trauernden Muse am Grabmal N. Gysis (Abb. S. 50).

Schön wirken sie auch durch den Kontrast mit der umgebenden Architektur. Nicht immer sind sie mit dieser so streng und harmonisch verbunden wie z. B. bei dem Grabmal von N. Cysis.



HEINRICH WADERE — GRABDENKMAL FÜR ERZB. ANTONIUS VON THOMA (1898—99)

In der Frauenkirche zu München (Marmor aus Adnet-Lienbach). Text S. 40



HEINRICH WADERE ST. GEORG (1908)
Steinrelief am Palais des Grafen Königsegg-Aulendorf in München. *Text S. 42*

Manchmal erinnert Waderes Art an die Canovas, der auch seine Figuren nur in einen losen Zusammenhang mit der Architektur brachte. Es ist dann der Erscheinungszusammenhang mehr durch das Gegenständliche hergestellt. Wo der Künstler aber, wie z. B. an dem schönen Epitaph aus rotem Marmor, das dem Andenken des verstorbenen Münchener Erzbischofs Antonius von Thoma in der Frauenkirche errichtet ist, eine strengere architektonische Zusammenfassung bevorzugt, erreicht er oft tektonisch monumentale Wirkungen (Abb. S. 39). In diesem Sinne wirken auch ein paar schöne neue Grabmäler, jenes der Familie Dorn (Abb. S. 55), eines mit dem Relief der »Auferstehung«, das auf der ersten Sonderbeilage reproduziert ist, und der göttliche Kinderfreund (Abb. S. 41). Gerade in diesen letzteren ausgezeichnet durchgebildeten Grabmalen spricht der Geist der christlichen Kunst eine sehr deutliche Sprache. Würde sie doch öfter gebraucht werden! Sie ist unerschöpflich reich an herrlichen Bildern und bedarf gar nicht vieler Symbole und Allegorien, wenn sie nur, wie hier Wadere zeigt, die Hauptgestalten der christlichen Welt in nahe Beziehungen zum menschlichen Leben bringt. Wie uns durch die Kunst die Symbole und Gestalten des christlichen Glaubens nähergebracht und veranschaulicht werden, davon war in dem einleitenden Kapitel ausführlich die Rede. Wie sich Wadere zu diesen Problemen stellt und welche Lösungen der Aufgabe gerade ihm gelingen, ersehen wir aus seinen religiös gestimmten Werken und aus seinen Schöpfungen in der kirchlichen Kunst. Wir haben es schon vorausgeschickt, daß sein natürliches Empfinden ihm die Darstellung des anmutig Schönen nahelegt; ohne daß aber damit seiner Begabung eine bestimmte Grenze gezogen wäre; sie erstreckt sich vielmehr über das ganze Gebiet christlicher Kunst und reich und mannigfaltig ist seine Ausdruckweise. Er beschäftigt sich mit gleich lebhaftem Interesse mit einem Altarwerk, einem Kreuzweg, einer Gruppe, wie mit dem Bilde einer Madonna. Aus der näheren Betrachtung seiner Arbeiten und aus ihrer Wirkung auf das Gefühl ergibt sich von selbst, was uns dabei am besten zusagt. Waderes Studium der alten kirchlichen Skulpturen, an den französischen Kathedralen, hat ihm bei der Ausführung von Bildwerken für die im streng romanischen Stil gehaltene Bennokirche zu München gute Früchte getragen. Vorzüglich gelungen ist der Skulpturenschmuck des herrlichen Altars (Abb. Jahresmappe 1896) dieser Kirche, welcher eine Stiftung S. K. H.



Grabdenkmal für einen Jüngling im neuen nördlichen Friedhof zu München. Text S. 40

HEINRICH WADERE
DER GÖTTLICHE KINDERFREUND (1902)

des Prinzregenten Luitpold ist und aus dem Zusammenwirken der Meister Romeis, Wadere und Harrach entstand. Aus der strengen Fassung der architektonischen Umrahmung ergab sich auch für den Bildhauer eine streng symmetrische Anordnung der Figuren, die noch verstärkt wird durch die kerzengerade Haltung und die Linienführung der Gewänder. Die Skulptur hat hier einen ausgesprochen tektonischen Charakter; sie steht im innigsten Zusammenhang mit der Architektonik des Ganzen. Eine feierliche Pracht, gemessene Würde, ist ihr Ausdruck. Die ganze Umgebung ist in ungemein reiche und prächtige Farben gekleidet; Gold, Email, kostbare Steine schimmern, glänzen und blitzen ringsum, die Figuren selbst sind vergoldet, alles erstrahlt im hellsten Glanze beim Schimmer der Lichter, eine märchenhafte Welt, ein Hymnus und ein Alleluja zur Ehre des Herrn.

Einen freieren Zug haben die gleichfalls aus Bronze ausgeführten Reliefs an der Kanzel. Der Künstler hat sich auf einem derselben im Hintergrund in Gesellschaft des verdienstvollen Prälaten Dr. Kagerer, der Stifter und des Erbauers der Kirche dargestellt (Abb. S. 43). Wadere ist ein guter Kenner des antiken Reliefstils; er weiß, was man mit dieser Ausdrucksform der Plastik anfangen kann. Dabei kommt ihm sein gutes Gefühl für die Gruppierung der Figuren im Raume, sein geschicktes Kompositionstalent sehr zustatten. Ein gutes Beispiel dieser Art bietet das »Epiphanie« benannte Relief (Abb. unten), ferner das dekorativ so wirksame Relief »St. Georg« an einem Palast (Abb. S. 40), endlich das kürzlich vollendete Grabrelief (Abb. S. 50).

Am reichsten konnte er diese Kunst bei der Ausführung der Kreuzwegstationen für die St. Bennokirche zu München entfalten, die von



HEINRICH WADERE — ANBETUNG DER WEISEN (1907)

Relief. Text oben



HEINRICH WADERE VEREHRUNG DER RELIQUIEN DES HL. BENNO (1896)
Kanzelrelief in der St. Bennokirche zu München. Text S. 42

der Gesellschaft für christliche Kunst publiziert wurden. Die Darstellung dramatisch bewegter Gruppen mit vielen Figuren bot dazu die erwünschte Gelegenheit. Allerdings beschränkte der strenge Stil, den hier die Rücksicht auf die architektonische Umgebung erheischte, die volle Entfaltung dramatischer Effekte bedeutend. Die Aufgabe war dadurch vielfach erschwert und es war nicht leicht, der gemäßigten Empfindung doch einen freien Spielraum zu geben und die Phantasie walten zu lassen, ohne daß man an Schranken denken mußte. Die beifällige Aufnahme, welche gerade diese Arbeit in weiten Kreisen gefunden hat, spricht vielleicht am besten für das Gelingen.

Wiederum ganz anderen Ausdruck erhält das Gefühl und die bildliche Vorstellung in den statuarischen Arbeiten des Künstlers. Bei seinen 12 Apostelstatuen (Abb. S. 45) bewegt er sich mehr in den von der Tradition vorgezeichneten Bahnen; in seinem Ritter Georg aber, der als Altarstatue und Andachtsbild zu würdigen ist (Abb. S. 38), gibt er seiner eigenen Auffassung kräftigen Ausdruck. Aber schon in dem Frühwerk der Statue der Rosa mystica erhob er sich zu einem Höhepunkte seines Fühlens, sosehr auch sein Können stetig wuchs



HEINRICH WADERE MADONNA (1902)
Am Gautschhaus (Metheck) in München. Text unten

(Abb. S. 33 und 34 und II. Jahresmappe der D. G. f. chr. K.). Mehrmals hat er in Madonnenbildern wie z. B. in der Figur der Madonna mit dem Kinde an einem Münchener Bürgerhause (Abb. oben) ein reizvolles Bild geschaffen. Die wundervolle Marmorstatue Rosa mystica erscheint aber als eine besonders köstliche Frucht seines geistigen Schauens. Es ist, als ob er im Geiste der Mystiker, der Troubadoure der Gottesminne diese Intuition empfangen und ihr Gestalt und Ausdruck verliehen hätte. Die beseligende Empfindung süßer Gottesminne strahlt durch dieses klare Gefäß der schönen Form; der Leib ist durch die ideale Anschauung des Künstlers schön gebildet. Es ist ein inneres Erlebnis in plastische Form gefaßt und man versteht Canova, wenn er sagte: »Der bildende Künstler ist auch ein Dichter!«

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1908

Von FRANZ WOLTER

II.

Wilhem Altheim (Eschersheim b. Fr.) behandelt ebenfalls ein religiöses Thema und tauft ein sonst vortreffliches Genrebild in eine »Heilige Familie« um. Man ist es ja heute vielfach gewohnt, daß Künstler versuchen, die mit der Glorie der Heiligkeit umhüllten Personen der heiligen Geschichte durch realistische Wiedergabe, durch »Natürlichkeit« und prägnante Modellmalerei ihrer Würde zu entkleiden und alles zu einem realen Erlebnis zu machen. Es verlieren sich jetzt schon mehr und mehr solche Probleme, sie haben auch in ihrer Blütezeit nie rechten Erfolg gehabt, denn es ist schließlich niemandem damit geholfen, wenn ihm das Göttliche, Übernatürliche, allzumenschlich, mit Erdgeruch behaftet, entgegengebracht wird. Wenn dagegen Heinrich Mittag (Hannover) seine »Bückeburgerinnen« in ihren farbigen Kostümen mit Gebetbüchern in den Händen malt, so will er keine anderen Frauen geben, als diese biederen, etwas stumpfsinnigen Wesen, aber mit demselben Rechte wie Altheim seine Gruppe als Hl. Familie, hätte Heinr. Mittag sein Bild als »Santa conversazione« bezeichnen dürfen.

Zwei kleine Bronzeplastiken von Werner Hautelmann beweisen, wie weit man in der realistischen Auffassung gehen kann, ohne in Alltäglichkeit oder Nüchternheit zu geraten. Sowohl der »Münzensammler«, als auch der alte »Geigenfreund« sind lebensvolle Gestalten, die mit feinem Humor empfunden sind und die ein Spitzweg nicht besser hätte schaffen können.

Sowohl in der Architektur, als in der Zeichnung, Radierung etc. bietet die allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft noch viel des Interessanten, dessen Prüfung jedoch dem Besucher der Ausstellung selbst überlassen bleiben muß. Bodo Ebhardt bringt die Entwürfe verschiedener Burgen, u. a. die Hochkönigsburg in architektonischer und zugleich malerischer Schärfe; Ludwig Fahrenkrog ein großes, phantastisch wildes Gewoge »Der Kampf in der Menschheit« darstellend. Barlösius, Ad. Jöhnsen geben charakteristische Arbeiten, G. Eilers große Radierungen nach



HEINRICH WADERE HL. ANDREAS (1901)
In der Kapelle der Schwestern vom guten Hirten in München. Text S. 43



HEINRICH WADERE HL. JAKOBUS D. Ä. (1901)
In der Kapelle der Schwestern vom guten Hirten in München. Text S. 43

Menzel, Hans Meyer die schönen Kupferstiche nach Geselschap »Krieg« und »Frieden« usw., kurz eine noch reiche Tafel der edlen Genüsse, die, wie vor fünfzig Jahren, heute wieder der deutschen Nation dargeboten wird. Treffliche Worte sprach damals zur Eröffnungsfeier der badische Hofmaler Feodor Diez und namentlich die Schlußsätze seiner Rede verdienen hier wiedergegeben zu werden, da sie auch heute Bezug auf die Ausstellung haben und von hohem Werte sind: »Jederzeit, so hoffen wir, wird diese Vereinigung von Kunst betrachtet werden als das opfervolle Werk der Pietät, als das Werk der Liebe, das seine erwärmende Kraft fortsetzen soll in die nahe und in die ferne Zukunft, als das Werk unseres gemeinsamen Strebens nach den höchsten Zielen, nach Schönheit, Wahrheit und Harmonie! Nimmer gebe diese ehrwürdige Auswahl Anlaß zu egoistischem Vordrängen, eitlem Besserdünken und blinder Parteisucht. Eine höhere Ordnung der Dinge, eine Zeit und Menschheit beherrschende Idee muß festgehalten werden, um diese Versammlung zu richten. Das Urteil der Kulturgeschichte kennt nicht das hochmütige Gerede vom überwundenen Standpunkt, ihr sind alle Momente gleich

wichtig und wert. Hier liegt die Tat eines Volkes eigentümlicher Art vor unseren Augen; sie zeigt das Gemeinschaftliche im Besonderen, sie predigt laut, daß auch auf unserem Gebiete die Selbständigkeit des einzelnen erhalten werden muß, wenn das Ganze in Macht und Ehren bestehen soll, sie offenbaret, was deutsche Kunst ist! Das ist die Aufgabe unserer Ausstellung und so will sie betrachtet sein. Von ihrer Stätte erhebt sich der Genius der Kunst, er schwingt sein leuchtendes Banner, auf dem in Flammenzügen zu lesen ist für das Auge des Meisters wie des Jüngers: ‚Ich bin das Banner deines Volkes, mir folge nach, unter meinem Zeichen wirst du kämpfen und siegen'.«

* * *

Die östliche Hälfte des Glaspalastes vereinigt die Werke der Münchner Künstlergenossenschaft und im Anschluß daran die der bereits bekannten Gruppen, zu denen als Abzweigung von der Luitpoldgruppe als neueste die »Bayern« hinzugekommen sind. Eine große, wesentliche Verschiedenheit zwischen den einzelnen Korporationen, die ja seinerzeit einmal auffällig war, besteht, wenn wir von der »Scholle« absehen, kaum mehr. Man wandert von einer zu der anderen Künstlervereinigung hinüber und merkt kaum, daß man sich in einem Milieu befinden soll, das nur geschaffen worden, um sich augenfällig vom minder Guten zu unterscheiden. Besonders ist dies bei der Luitpoldgruppe der Fall, sie geht nicht über den Rahmen des guten Altgewohnten und Hergebrachten hinaus. Neues und Zukunftverheißendes findet man ebenfalls nicht, dafür ein recht solides Können, ein Beharrungsvermögen, das an Eigensinn grenzt und nur in Variationen von Thematen sich erfreut. Sieht man — ganz abgesehen von einer einzelnen Korporation — die moderne Hochflut alles Gesammelten, die Geist, Geschmack und selbst Freude an der Malerei zu ersticken droht, so erkennt man, daß diese über das wirkliche Bedürfnis des Publikums hinausgeht. Die ganze Kunstbetätigung, wie sie sich heute zeigt und von der nur der geringste Teil in dieser Art an die Öffentlichkeit gelangt, ist der Überschuß an Kraft, die eine allzu große Zahl talentvoller Menschen vergeuden.

Wir können nur auf jene Künstler hinweisen, denen im Kulturleben unserer Zeit eine Bedeutung beizumessen ist.

Unter den Landschaftern, die auch in der Luitpoldgruppe stark vertreten sind, begegnen wir Fritz Baer mit Bildern, deren Vorwurf wieder dem Gebirge entnommen ist. Als wuchtigstes, fesselndstes Werk dieses neuen Führers der Gruppe erscheint der »Blick auf die Ferwallgruppe vom Galzig aus«. Baer malt keine Vedute, wie es aus dem Titel



HEINRICH WADERE — LÖWE MIT DEM BAYERISCHEN WAPPEN (1904)

Steinrelief an der neuen Staatsstraße Würzburg—Aschaffenburg. Text S. 38



HEINRICH WADERE S. K. H. PRINZREGENT LUITPOLD (1896)
Marmor, in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München

erscheinen könnte, sondern aus dem künstlerischen Gefühl heraus, ein Bild das der wirklichen, objektiven Naturwahrheit nicht zu entsprechen braucht. Hier herrscht er wie alle Talente souverän und wählt aus hundert Mitteln ganz frei. Aber gerade seine Mittel überwiegen in der letzten Zeit das Innerliche, Beseelte. Man hat vor seinen Werken das Gefühl, als ob sie mehr des Materials, der Technik der Ölfarbe wegen gemalt seien, als aus einer inneren Notwendigkeit heraus. Damit soll nur das Vorherrschen der malerischen Ausdrucksweise angedeutet sein, nicht als ob dem Künstler die Empfindung mangelte.

Karl Küstner neigt immer mehr zu der künstlerisch dekorativen Wirkung, die er besonders gut in dem »Maientage im Vorgebirge« erreicht hat. Das blaue Wasser, die leichtgeballten Wolken, vereinigen sich zu einem zartklingenden Hymnus. Vortrefflich ist auch der »Sonnenuntergang an der Nordsee« und »Tauwetter« von Ernst Plaß; die Landschaften von Toni Elster lassen dagegen zu stark die Provenienz, die Schulab-





HEINRICH WADERE
Verdienstmedaille des bayerischen Industriellen-Verbandes (1907). Text S. 38

hängigkeit durchblicken, dabei geht die Manier von Pleuer und dem Pariser Raffaelli aus und bis zu Fritz Baer hinüber. Bei Ludwig Putz erkennt man auch die Trübnersche Malweise wieder, die sonst diesem geschickten Schlachtenmaler fremd war. Wenig organisch, nur auf Farbenfleckwirkung, sind die Elefanten im Zelt und die gesattelten Zirkuspferde von Eugen Oßwald hin gesehen und gemalt. Bei den Bildern von Hans Heidner, zumal dessen »Huchen«, denkt man unwillkürlich an den verstorbenen Ernst Zimmermann, wie dieser so einen Gegenstand künstlerisch behandelte, und bei dem Städtebild an einen schon genannten Franzosen. Ähnliche geliehene Rezepte ließen sich auch bei M. von Brockhusen nachweisen. Von altbewährter treuer Kraft und Sachlichkeit sind die Bildnisse von Walter Thor, besser fast noch sein Hundebild. Eine Versammlung Münchner Typen als Karikatur gemalt, brachte August Roeseler; Heinrich Brünn mehrere breit, frisch und farbenfreudig gemalte Bildnisse, sowie eine aparte Winterlandschaft; Georg Jauß den »Einödhof« und »Alte Leute am Feierabend«. Langgeschwänzte Riesendrachen, präparierte Feuergarben, grelle Lichter, krasse Farben, diesen ganzen Apparat einer effektvollen Bühnendekoration verwandte F. O. Wolf in seinen drei Bildern »Das böse Gewissen«, »Vertreibung aus dem Paradies« und »Verlorenes Paradies«. Man kann dieser rein auf dekorative Wirkung ausgehenden Malerei Talent und Können nicht absprechen, aber sie kommt eigentlich etwas zu spät und dann fehlt die geistreiche, visionäre Gestaltungskraft, die uns überzeugen sollte, anstatt zu überreden. Poesie und Empfindung läßt sich einmal nicht durch noch so viele dekorative Einzelheiten und bunte Farben ersetzen. Die Werke Alb. Langs wurden schon bei Gelegenheit der Kunstvereinsausstellung eingehender besprochen, wie wir denn an dieser Stelle darauf hinweisen, daß eine größere Anzahl von Kunstwerken bereits in jenen Vereinsausstellungen gewürdigt wurde. Von einer köstlichen Naivität, als wenn wir es mit Arbeiten aus dem 14. Jahrhundert zu tun hätten, sind die kleinen liebenswürdigen Arbeiten von Rudolf Schiestl, der in ähnliche Bahnen wandelt, wie sein in der Genossenschaft ausstellender älterer Bruder Matthäus. Beiden Künstlern ist die Liebe zur mittelalterlichen Kunst, ohne Abhängigkeit voneinander, gemeinsam, daher die strenge zeichnerische Form, die ungebrochenen starken Farben. Es ist hier wie dort auch eine Malerei, die begeistern, die mit sich ziehen kann und vielleicht gerade deswegen umsomehr, als sie etwas Rustikales, Unbeholfenes an sich trägt. Am reizendsten von Rudolf sind die spielenden Kinder unter sprossenden Frühlingsblumen auf dem weiten Anger und von Matthäus der ernst sinnende »Oswald von Wolkenstein« (Abb. IV. Jg. S. 280).

Immer mehr gewinnt die Münchner Künstlergenossenschaft an Mut, einen größeren künstlerischen Aufschwung zu nehmen. Die im vorigen Jahre bemerkbaren frischen Ansätze haben sich zu volleren Trieben entwickelt und so wollen wir hoffen, daß diese nicht verdorren. Es ist erfreulich, wenn aus diesem alten Stamm neues Leben hervordrängt, und wenn auch hie und da wilde Schößlinge sich zeigen, so sind diese nur ein Beweis für die Vollsaftigkeit. Die Stärke dieser alten, innerlich kräftigen Korporation liegt darin, daß vornehmlich Münchner, bodenständige Kunst ihr besonderes Charakteristikum bildet und Jahr für Jahr zeigen die Nachlaßausstellungen, welch ein großer Schatz in ihrer Mitte ruht, der noch lange nicht



S. K. H. Prinzregent Luitpold von Bayern

Heinrich Wadere (1908) ◘
◘ Marmorbüste für die von
Professor Albert Schmidt
erbaute Kgl. Bank (München)



ganz gehoben ist. Waren es im vergangenen Jahre Diez und Harburger, denen unsere Ehrung galt, so in diesem Kotschenreiter, K. A. von Baur und A. Mangold. Ersterer gehörte zu der alten Münchner Schule, die auf Zeichnung, Kolorit und Auffassung den größten Wert legte. Wir sahen von ihm Arbeiten, die uns überraschten, ja die wir aus seiner Werkstatt kaum erwartet hatten. Einige Bauernstuben sind von einer Meisterschaft, daß sie sich Schöpfungen in dem reichen Lebenswerk Defreggers, Diez' oder Grützners anreihen lassen. H. Kotschenreiter als Vertreter des bäuerlichen Genres hat hier eigentlich sein Bestes geschaffen und es wäre wünschenswert, ihn in der Pinakothek eher mit einem von diesen Interieurs vertreten zu sehen, als mit seinen beim Publikum beliebten Bauernköpfen, Jägern, Wildschützen.

Über K. A. von Baur, den ehemaligen gewandten Führer der Genossenschaft, sprachen wir bei seiner großen Nachlaßausstellung, die der Münchner Kunstverein ihm zu Ehren veranstaltete. Als letzter war A. Mangold für die Genossenschaft ein großer Verlust, der um so bedauerlicher ist, als dieser vortreffliche Mensch und Künstler erst im Werden begriffen war. In seinen letzten Bildnissen zeigte sich das, wohin Mangold strebte, und er erreichte in dem vorjährigen Porträt der Baronin B. eine zarte, helle Farbengebung, die wie in Licht und Luft getaucht erschien, dazu eine Weichheit des Tones, die auf einen neuen Weg der Kunst schließen ließ. Die jetzige Kollektion besteht aus Bearbeitungen verschiedenster Probleme älterer und jüngerer Art, ein Tasten, Probieren ist überall erkennbar. Dort versucht er reine Realität, hier die höchste Idealität, aber dies alles mit ehrlichem künstlerischem Streben gepaart. Für den, der im Leben und Schaffen eines Künstlers die Wege zum endgültigen Ziele sehen möchte, bietet gerade die vereinte Sammlung der Studien und Bilder Mangolds eine reiche Fundgrube. Von dem alten Stamme der Genossenschaft treffen wir eine Anzahl hervorragender Arbeiten, die jedoch einer besonderen Beschreibung und Charakterisierung nicht bedürfen, da sie allzu bekannt in ihrer Art sind. Es brachte u. a. Eduard Grützner ein »Adagio«, hohe Geistliche, Arrangement in Rot; Julius Adam eine seiner liebenswürdigen Katzenfamilien am warmen Ofen, von hohem Tonreiz; Franz von Defregger verschiedene Werke; dann F. Simm, C. Seiler, A. Fink, Gabriel Max, L. Willroider, Jos. Wenglein, Carl Kronberger.



HEINRICH WADERE — EPITAPH (1908)
Für den Grafen zu Pappenheim, in der dortigen Schloßkirche

Zu den hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete der Bildniskunst gehören das sehr ähnlich und psychologisch scharf erfaßte und auch in malerischer Beziehung vollendete Porträt des Prinzen Ludwig von Alex. Fuks, das wieder einen weiteren eminenten Fortschritt in der künstlerischen Laufbahn dieses Malers bedeutet (Abb. IV. Jg. S. 273). Ferner ein älteres Bildnis des Prinzregenten von Ad. Echtler. Gerade diese beiden Künstler bieten zugleich nicht nur Bildnisse im engeren Sinne, sondern verleihen ihren Schöpfungen dadurch einen hohen Wert, daß sie den Charakter ihrer Typen, ja den ganzen feinen Duft der Zeit mitzumalen verstehen, so daß diese Werke von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Kulturgeschichte sind. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch vor allem Fr. Aug. v. Kaulbach zu nennen, der stets an

Klarheit der Farbe, an Lebendigkeit der Auffassung gewinnt. Diesmal interessieren vor allem das Bildnis einer indischen Tänzerin in grünem, weitem, phantastischem Gewande, eine Libelle auf der graziösen Hand betrachtend, ferner die Köpfchen seiner Kinder, welche der Meister mit ausgesuchtestem Liebreiz auf die Leinwand gebannt. — Walter Firle hat ebenfalls ein größeres Kinderbild und ein vornehm aufgefaßtes Damenporträt ausgestellt, dann Fr. Wirnhier, nicht zuletzt der intim und sachlich zugleich beobachtende Al. Erdtelt. Frank Kirchbach erfaßt seine Mitmenschen tief psychologisch in der Bildnisstudie zweier Freunde und dem ganz seltsam fein und locker in blauem Farbenklang gehaltenen Bildnisse der Frau von Schirach; dann Frau R. Schmid-Göringer, die talentvolle Tochter von Matthias Schmid, welche das Porträt eines goldhaarigen jungen Mädchens im Rosakleide in schlichter Anordnung ausdrucksvoll und mit feinem Farbenverständnis wiedergab. Hans Best zeigt einige famose Bauerntypen. L. Schmutzler schildert in seinem eigenartigen Schwung der Auffassung den Prinzen Rupprecht in Generalsuniform, Em. Schaltegger die Prinzessin Ludwig in hellfarbigem Kolorit und sehr ähnlich.

Unter den immer mehr auf den Ausstellungen verschwindenden Kunstwerken religiösen oder kirchlichen Charakters treffen wir nur ein großes Abendmahl von Gebh. Fugel, das gegenüber seinem früheren allbekannten Gemälde, welches dasselbe Thema aufweist, einen bedeutenden Fortschritt bekundet (Abb. IV. Jg. S. 285). Fugel hat hier in glücklicher Weise versucht, nicht allein durch die moderne auflösende Technik, die an den Impressionismus gemahnt, größere Weichheit zu erzielen, sondern taucht auch seine tiefempfundenen Apostelgestalten, die um die hehre Person Christi geschart sind, in eine etwas verschleiernde Glorie der Übernatürlichkeit. Gerade diese stille, feierliche Weihe, welche über dem Ganzen ruht, entspricht dem Charakter der heiligen Handlung, die weit entfernt von jedem genrehaften Naturalismus ist, dem wir uns auch dann, wenn noch so gute malerische Qualitäten vorhanden sind, doch nicht mit vollem Herzen hingeben können. K. Schleibners »Ostermorgen«, heilige Frauen, die zum Grabe des Erlösers beschaulich sinnend wandeln, ist von der Kollektivausstellung des Künstlers in den Räumen der Gesellschaft für christliche Kunst schon bekannt.

Von Julius Frank †, dem Senior der alten christlichen Kunst aus den Zeiten eines Cornelius und Schraudolph, dem Mitbegründer der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft und so manch' anderer künstlerischer Vereinigungen, sehen wir zwei Kartonzeichnungen, die uns die liebenswürdige Art des Meisters offenbaren, sein ehrliches Streben nach Hoheit und Würde. In neuer eigenartiger Form zeigt uns Fr. Schmid-Breitenbach eine Vertreibung aus dem Paradiese unter dem Titel »Via vitae« der auf die späteren Schicksale der Menschen und schließlich die »Erlösung« in Wolken symbolisch hinweist. Der Künstler gehört zu den philosophierenden Malern, die in erster Linie dem Gemälde einen Gedanken zugrunde legen und dann selbst Erlebtes oder Empfundenes zum Ausdruck bringen. Die Wege zur Kunst

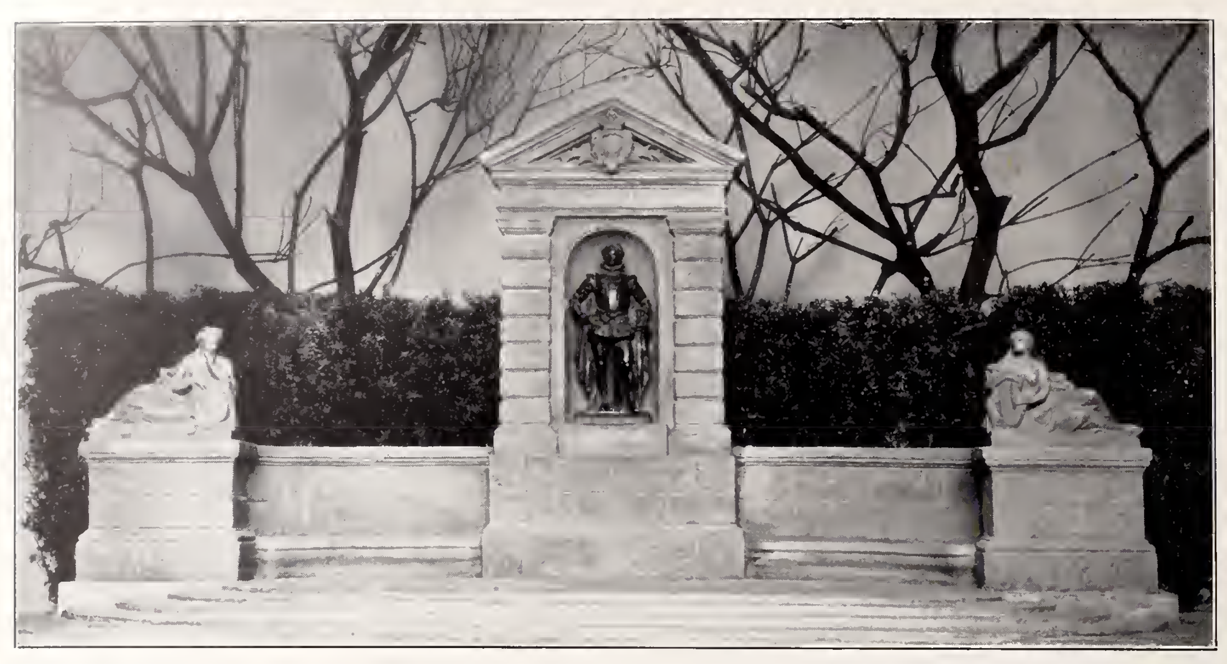
HEINRICH WADERE TRAUERNDE MUSE (1903)
Grabdenkmal für den Maler Nikolaus Gysis im neuen nördlichen Friedhof in München. Text S. 38



HEINRICH WADERE ERINNERUNG (1904)

Grabdenkmal im östlichen Friedhof zu München

sind ja so mannigfaltig und die Möglichkeiten, ein und dasselbe Thema verschieden aufzufassen, unzählige. Wenn man jedoch zum leichteren Verständnis einteilen will, so scheiden sich die Künstler in solche die nur Bilder aus sich heraus finden und malen und in solche, die sie in der Natur aufsuchen. Beide Arten können gleich künstlerisch hoch sein, es kommt auch hier nur auf das »wie« an. Ganz im Banne der altflämischen Kunst steht Theophil Lybaert. Seine Leuchten sind die van Eyck, Rogier van der Weyden und Memling. In der »Vergänglichkeit des Lebens« schildert er eine Frauengestalt in mittelalterlicher Haube und Kleidung, welche, die Samen des Löwenzahns blasend, in freudigem Erwarten eines langen Lebens schwelgt, während der Knochenmann schon die Hand aus dem Gebüschhintergrund hervorstreckt. So sehr man die liebevolle Fältelung der Kleider, die sorgsame Durchführung bis in alle Details bewundern kann, so bleibt doch das Gefühl, daß wir in der rein äußerlichen Wiedergabe von Eigentümlichkeiten der alten Meister nicht das Ziel der Kunst erblicken können, sondern eher eine kunstgewerbliche Rekonstruktion, die weniger naiv als spekulativ erscheint. — Wie man intim durchführen und doch unserm heutigen Geschmack entsprechend schaffen kann, zeigt T. Rosenthal in dem jungen Schnitzerlehrling, der an seiner Erstlingsarbeit tätig ist. Von Traulichkeit und gemütvoller Art ist die alte Frau im einsamen Stübchen, beim leuchtenden Tannenbäumchen ihr »Weihnachten« feiernd, von O. Freiwirth-Lützow. Eine umfangreichere, dazu viel reifere Arbeit desselben Meisters ist die fleißig studierte und in den Einzelheiten vortrefflich beobachtete »Prozession im Kanton Wallis«. Es war sicherlich nicht leicht, die im blendenden Sonnenschein hinschreitenden Gruppen so zu ordnen und zu gliedern und die Zuschauer nicht als Statisten zu markieren und endlich dem Ganzen Licht und Luft zu geben. — Otto Pilz hat sich, zwar in kleinerem Maßstab, auch ein Licht- und Luftproblem gestellt und dies in seinen zwei Bildern »Altweibersommer« und »Im Klostergarten« gut gelöst (Abb. IV. Jg., S. 279). Köstliche Perlen sind auch das kleine



HEINRICH WADERE KÖNIG LUDWIG II. VON BAYERN (1908)
Entwurf zu einem Denkmal

Bild von F. Roubaud »Genre«, das an die gemütvolle Art Spitzwegs erinnernde Duett von Roegge jun., sowie die Arbeiten Schlitts, L. Gehrigs, Hans Blums, A. Splitgerbers u. a. m., die alle Anklänge an jenen humorvollen Schilderer Altmünchens aufweisen. Und wie in der Literatur vor einem Zeitraum laut oder leise der Ruf »Mehr Goethe« laut geworden, so dürfen wir für die Landschafter, welche dem Empfinden des Volkes entgegenkommen wollen, zurufen: »Mehr Spitzweg«. — Aug. Kühles ist hier schon auf dem besten Wege und sein Triptychon, ein Liebeshymnus im Maiengrün, beschwört alte Zeiten zwar kostümlich herauf, jedoch von modernen Impulsen bewegt. Nennen wir hier noch M. Grönvold, Pet. Philippi, Anna May, Tina Blau, Heinrich Stelzner, K. Klaus.

Das wohnlich Traute alter Bauernhäuser, ihre Stuben und Kammern, die stillen Winkel einsamer Städte und Dörfchen, die kühlen Räume schattig gelegener Landhäuser und selbst die Wohnungen unserer Großstadt finden ihre begeisterten Schilderer und dies mit vollem Recht. Erwähnen wir hier in erster Linie die vornehme Darstellerin städtischer Eleganz, Klara Walther. Diesmal ist es u. a. ein ganz köstlicher Innenraum eines modernen Landsitzes, durchflutet von leuchtendem Sonnenschein, der Getäfel, Möbel und Gerät mit grünen Reflexen übergießt, oder Emil Euler, der ebenfalls durch die Sonne eine Hammerschmiede« zauberisch verklärt. Sonnenbeschienene Felder und Wiesen, Schneehalden und Herden reizen ebenfalls zur Wiedergabe. Otto Strützel, ferner Fritz Bayerlein mit seinen Parklandschaften in Morgensonne, Ch. Palmié der als Neoimpressionist die stärksten, ungebrochenen Töne der Palette ausschüttet; C. Bössenroth, der ähnliches mit weniger outrierten Mitteln erreicht. Julius Exter! Merkwürdig, daß der vielgewandte und von Gruppe zu Gruppe gewanderte Maler nun hier sein Heil sucht. Dieser Tanz der nackten Frauen im Sonnenschein deutet nunmehr auf die Richtung L. v. Hofmanns hin. Wann endlich wird sich Exter in seiner wirklichen Gestalt zeigen? Erquickender, gesunder ist doch die herbe Kunst Nicol. Pimenenkos, die vielleicht nüchterner als Exters, aber selbständiger wirkt. In Pimenenkos »Idyll«, einen Hirten und eine Hirtin darstellend, leuchtet wirkliche Sonne, keine künstlich konstruierte, dabei ist Leben und Bewegung in den lieb gesehenen Naturkindern zum Ausdruck gebracht. Phrasenlos und wahr sind auch die Bilder von J. Ekenaes, »Fischfang auf dem Eise« und »Vor der Sennhüte«, von ehrlicher tüchtiger Technik. F. Grässel, der virtuose Schilderer der Bewohner unserer Teiche, erfreut wieder mit einem prächtig gemalten Gänse- und Entenbild am Wasser (Abb. IV. Jg., S. 304). Als Abwechslung bietet er aber auch ein reizend gelöstes Genrebild, gewissermaßen ein Erlebnis; das liebliche Idyll, wie eine Mutter ihr kleines Mädchen an sorgsamer Hand über den Steg führt. Paul Leuteritz, der gleichfalls schon manch interessantes Motiv, wie Grässel, aus dem Tierleben ge-



HEINRICH WADERE HOFFNUNG UND LIEBE (1896)

Grabdenkmal für Familie Menzel im alten südlichen Friedhof in München



HEINRICH WADERE — DEKORATIVES SANDSTEINRELIEF (1902)

Am Haus des Architekten Prof. Littmann »Zum Lindenhof« in München. Text S. 38

funden, überrascht mit großzügigen und wuchtig wiedergegebenen »Bären«, die in tief verschneiter Einsamkeit einen Abhang hinabsteigen. Vortrefflich ist der Organismus dieser Tiere und das Plumpe und Schwerfällige studiert, dabei Landschaft und Tierkörper zu einem einheitlichen Ganzen verwoben. Außerdem hat der Künstler noch ein treffliches Rebhühner- und Ohreulenbild ausgestellt. Eine anders geartete Bärengeschichte erzählt Moritz Bauernfeind in seiner »Chronika der drei Schwestern«. Hier kommt mehr das phantastisch Märchenhafte, dem ja dieser Maler zugeneigt ist, zum Ausdruck, als die rein realistische Seite. Bauernfeind strebt nach den neuesten Errungenschaften der Technik, wie wir sie etwa in der »Scholle« sehen. Dem Stofflichen seiner Werke ist jedoch gerade diese Sprache nicht besonders gut angepaßt.

Der »Fränkische Tanz« von Theodor Alt, eine geistsprudelnde Skizze, stellt alles in Schatten, was wir auf choreographischem Gebiete, das ja jetzt mehr und mehr bei den Malern kultiviert wird, erlangten. Die hervorragenden Qualitäten der alten Rambergschule sind so stark, daß sie auch heute noch, trotz allem Wandel, die Begeisterung echter Kunstfreunde entfacht. Die Arbeiten von Matthias Schmid gehören hierher. Seine »Hochlandskinder« und »der Erstgeborene« reihen sich würdig den früheren Werken dieses urwüchsigen Meisters an. Nennen wir noch von den Bildern Wilhelm Immenkamps das Bild »Mutterglück«, dem eine tiefsinnige Idee zu-



HEINRICH WADERE — PROFANE MUSIK (1902)

Stuckrelief für das Musikzimmer des Prof. Littmann in München. Text S. 37



HEINRICH WADERE — ABSCHIED (1908)

Relief des Grabmals der Familie Dorn im östlichen Friedhof zu München. *Text S. 42*



HEINRICH WADERE GIULIA (1901)

Bronzebüste im Museum zu Straßburg. Text S. 37

grunde liegt, die peinlich und gewissenhaft durchgebildeten Akte von Alfred Schwarzschild, die netzflickenden Fischer von Herm. Eißfeldt und das virtuos behandelte Schlachtengetümmel von Anton Hoffmann.

Den düsteren melancholischen Ernst des Meerlebens bringt in eindringlicher Form Hans von Petersen in dem großartigen Ozeanbilde zum Ausdruck. Schlägt der Künstler hier in den grünen samtnen Farben einen einfach grandiosen Akkord an, so zeigt er in dem reizvollen »Gebirgsfluß« oder besser noch in dem von intim heimatlichen Klängen durchwehten Tauwetter, wie wechselvoller Art sein Schaffen sein kann und wie es möglich ist, die menschliche Seelenempfindung in das stille und doch wieder so beredte Naturleben hineinzutragen. Mit dieser Art Kunst ist auch das an sich auf den ersten Blick merkwürdig und absonderlich erscheinende Bild »In der schönen Gottesnatur« von Leop. Jülich verwandt. Das noch tief im Schleier der Nacht ruhende Tal mit dem weithinziehenden Wasserlauf, die in der Ferne in lichtem Glanze hervorleuchtende Bergwelt und darüber weiter noch die aufgehende Sonne ist in der Originalität eine geistreiche Gedankenverbindung, direkt hervorgerufen von einer fesselnden Naturstimmung, wie wenig Gleichartiges im Glaspalast zu finden ist. Man darf ein solches Gemälde ruhig mit Dichtung vergleichen und denkt auch unwillkürlich an einen der feinsinnigsten Dichter, wie an Emerson. Ähnliche Gedanken lösen die Werke von Franz Türcke »Nächtliches Schweigen« aus, ferner K. Schickhardts »Sommer«, Leop. Schönchens prächtige Landschaften, dann unser famoser Chiemseemaler Josef Wopfner (Abb. IV. Jg., S. 272), Hans Klatt, Edw. Compton, Ludwig Bolgiano, E. Kubierschky, Heinrich Deuchert, der stets fortschreitende Otto Gampert. Die engere Heimat mit ihrem ganzen Zauber von Herbheit und Frische schildert mit echt deutscher Gemütstiefe und hervorragendem technischem Können Rob. Raudner. In seinen Schleißheimer Bildern, namentlich den »Linden im Vorfrühling«, liegt eine urwüchsige Kraft, die kein Verschönern, kein Veridealisieren kennt, sondern

schlichte Schönheit von einer Größe und Ruhe, die nur in ungestörter inniger Versenkung und steter Arbeit erreichbar ist. Leo Schönrocks »Tauwetter« ist von ähnlich fesselnder Stimmungsgewalt, wie denn noch so mancher zu nennen wäre, gleich Hermann Petzet, O'Lynch of Town, Georg Hänel und anderen.

Wenn die Natur aus sich keine wohlgeordneten Bilder, abgesehen von künstlich angelegten Parks mit zugestutzten Bäumen und Hecken, zeigt und sie in ihrer scheinbaren Willkür und Zufälligkeit schön genug ist, so bedarf es doch beim Stilleben, der sogenanten toten Natur, der anordnenden Künstlerhand, um die Objekte der Natur in ein kompositionelles und farbiges Verhältnis zu bringen. Je geschmackvoller und unabsichtlicher hier vorgegangen wird, desto vornehmer werden diese Dinge erscheinen, die in den Räumen unserer Wohnung so viel Freude bereiten können. Hervorragende Vertreter dieser Kunstart besitzt gerade die Münchner Künstlergenossenschaft. Herm. Gottl. Kricheldorf, der glanzvolle Schilderer prunkreicher Tafeln, saftiger Trauben und sonstiger Leckerbissen, ist hier im Zusammenhange mit dem stets Arbeiten erlesener Art schaffenden Carl Thoma-Höfele zu nennen. Demselben Kreis gehören mit mehr oder weniger Unterschied an: Hermann-Allgäu, Fischer-Elpons, Carl Gustav Herrmann, Alfred Müller und P. Ehrhardt. Letzterer gerät allmählich in eine stark weichliche Manier, die an Verflauung grenzt. (Schluß folgt)



HEINRICH WADERE TRISTITIA (1903)
Vom Grabmal der Familie von Günder im neuen nördlichen Friedhof

DAS KÜNSTLERISCHE TITELBLATT

Der künstlerische Entwurf eines Titelblattes für eine Zeitschrift bietet dem Künstler mehr Schwierigkeiten, als man anzunehmen pflegt. Gedanke und Form sollen so einfach als nur möglich sein; sie sollen packen, aber sich auch nicht aufdrängen. Das Titelblatt muß einen Gedanken künstlerisch veranschaulichen, nicht etwa bloß literarisch umschreiben. Dann darf es auch nicht wie ein bis ins kleinste durchgeführtes »Bild« wirken, sondern es muß daraufausgehen, nur als Ganzes Eindruck zu machen und auch auf einige Entfernung eine kräftige dekorative Wirkung zu erzielen. Es darf auch nicht den Charakter eines Plakates an sich tragen, das nur auf Fernwirkung berechnet ist und in der Nähe derb und summarisch ausgeführt erscheint. Das künstlerische Umschlagblatt einer Zeitschrift muß vielmehr die Mitte zwischen Plakat und Bild halten. Es ist auf eine bestimmte Größe und ein gegebenes Format angewiesen; diese gegebene Fläche soll es wohltuend schmücken und außerdem muß es gleichzeitig einen praktischen Zweck erfüllen, das ist die Kennzeichnung der Zeitschrift. Wie dieser Doppelzweck, der künstlerische und der praktische, erreicht werden soll und kann, das ist eine Frage, die nur von Fall zu Fall lösbar ist. Der Text muß stets so behandelt werden, daß er wie ein ornamentaler Schmuck wirkt. Häufig braucht auf der ersten Umschlagseite nur ganz wenig Text angebracht zu werden. In diesen Fällen wird meist ein schlichtes ornamentales oder figürliches Motiv ge-



HEINRICH WADERE PUTTO
Am Künstlerhaus zu München. Text S. 37

nommen, das sich durchaus nicht über die ganze Seite zu verbreiten braucht, wenn es sich nur an einer geschmackvoll gewählten Stelle gut einpaßt. Erfordern es die Zwecke der Zeitschrift, daß mehr Text vorgedruckt wird, so dürfte es der Künstler in den meisten Fällen vorziehen, die ganze Seite, die ihm zur Verfügung steht, auszunützen, um eine reiche und einheitliche und mehr bildmäßige Wirkung derselben zu erreichen und er wird deshalb als Gegengewicht gegen die Schrift, die natürlich auch in diesem Falle als Ornament zu behandeln ist, einen kräftigeren figürlichen oder ornamentalen Schmuck heranziehen. In diesem Falle ist es die erste Aufgabe des Künstlers, die Schrift und die figürliche Darstellung gegeneinander schön abzuwägen und eine wohlpropotionierte Einteilung der Gesamtfläche, meistens eines Rechteckes, in größere oder kleinere Flächen zu erreichen. Er hat sodann aus praktischen Gründen darauf zu achten, daß die technische Reproduktion keine zu großen Schwierigkeiten bietet. Erläutern wir die vorstehenden Winke an einigen Beispielen, welche unsern Lesern am nächsten liegen, nämlich an den Titelblättern vorliegender Zeitschrift.

Die Herausgeber der »Christlichen Kunst« haben sich von Anfang an bemüht, für die Zeitschrift einen künstlerischen Umschlag zu erhalten und schrieben zu diesem Zwecke im Jahre 1904 einen Wettbewerb aus. Die Aufgabe war neu und sehr schwierig. Wir brauchen wohl nicht hervorzuheben, daß der Künstler bei einer Umschlagzeichnung für eine Zeitschrift profanen Inhalts mehr Freiheit nach Form und Gedanken hat und deshalb bei einer solchen Aufgabe weit leichter ein befriedigendes Resultat zu erreichen vermag, als hier, wo sich Bizarrerie, Laune, Sinnlichkeit, Mode und Äußerlichkeit von selbst ausschließen. Dazu kommt, daß die Kritik erfahrungsgemäß sofort ihre strengste Miene annimmt, sobald es sich um ein Kunstwerk religiösen Inhalts handelt. Der Wettbewerb brachte sehr viele und darunter manche recht tüchtige Entwürfe zutage, allein doch kein Blatt, das ohne jede Änderung hätte Verwendung finden können. Für den Umschlag des ersten Jahrgangs fiel die Wahl auf einen schon vorher entstandenen, aber für diesen Zweck neu bearbeiteten Entwurf von Felix Baumhauer. Der Künstler legte das Hauptgewicht darauf, einen kräftig in die Ferne wirkenden, aber doch auch für die Nähe in den maßgebenden Details fein ausgearbeiteten »Titelkopf« zu schaffen, dem ein längerer Text in der Weise angepaßt wurde, daß die ganze Seite einen geschlossenen Eindruck hervorruft und im Text die großen Massen von Licht und Schatten, welche der Titelkopf aufweist, ein angenehmes Echo erhielten.

Der Gedanke des Künstlers ist klar und passend: Die christliche Kunst ist dargestellt als edle, tiefsinnende und ernst empfindende Seele in reinen und erhabenen Körperformen, bekrönt mit dem Diadem der Kunst (Künstlerwappen) und gestützt auf das heilige Kreuz. Die Allegorie ist nicht äußerlich lehrhaft, sondern unaufdringlich zur Erscheinung gebracht. Wie schon angedeutet, ist dieser Titelkopf des ersten Jahrgangs in seinem ganzen Aufbau, in seiner einfachen, klaren und abgewogenen Linienführung, namentlich aber in seiner wohltuenden Verteilung von großen Lichtflächen und Schattenmassen und den da-

zwischen vermittelnden Halbtönen eine sehr glückliche Leistung, die jeder Kritik standhält und die wir getrost dauernd hätten beibehalten können. Es war aber der Wunsch laut geworden, der Künstler möchte seine Zeichnung mit dem Text enger zusammenschließen. Das Ergebnis seiner darauf abzielenden Versuche liegt im Umschlag des zweiten Jahrgangs vor, der von mancher Seite jenem des ersten Jahrgangs vorgezogen wurde, während andere das Gefühl hatten, als sei die allegorische Figur der christlichen Kunst namentlich in ihrer unteren Hälfte zu sehr in divergierende Linien aufgelöst. In Erwägung des letzteren Umstandes kam nun Baumhauer zu einer nochmaligen Umgestaltung, von der wir im dritten Jahrgang Gebrauch machten; diese sucht jene Vorzüge in sich zu vereinigen, die dem ersten und zweiten Entwurf gesondert eigneten: Geschlossenheit der Komposition des Titelkopfes und Anpassung der oberen Umschlaghälfte an die untere, dabei kräftige Hervorhebung des Titels der Zeitschrift.

Gerne trat die Leitung dem Wunsch näher, öfter einen neuen Umschlag zu bringen, um auch auf diesem Gebiete in Beispielen anregend wirken zu können. Das Titelblatt des vorigen Jahrgangs verdanken wir Matthäus Schiestl. Schiestl verschmolz in glücklichster Weise die Hauptstellen des Textes mit dem Figürlichen und löste musterhaft die einem Quadrat sich nähernde Zeichnung des Ganzen in Rechteke und Querstreifen auf, in die das Kreisrund des Heiligenscheins als Mittelpunkt wohltuende Abwechslung bringt. Alles ist in ruhigen Flächen gehalten, die Zeichnung kräftig und bis ins kleinste angemessen. Den heiligen Lukas stellt Schiestl als Vorbild des christlichen Künstlers dar, der aus der Fülle der in ihm lebenden Bilder heraus treuherzig und mit voller Hingabe an seinem Werke schafft.

Im Umschlage des vorliegenden Jahrgangs unterbreiten wir unsern Lesern eine neue Lösung des Problems. Fritz Kunz, von dem der Entwurf stammt, ist aus den früheren Jahrgängen und aus den Reproduktionen des ersten Heftes dieses Jahrgangs wohl bekannt nnd wir zweifeln nicht, daß das von ihm geschaffene Titelblatt viele Freunde gefunden hat. Ging Schiestl gleich Baumhauer noch vom »Titelkopf« aus, den er allerdings mit der Schrift ausgezeichnet verwob, so faßte Kunz in seinem Entwurf die ganze Umschlagseite ins Auge und bezog sie samt dem Text restlos in denselben hinein. Er machte die Schrift durch die Art, wie er sie in der Fläche verteilt, so sehr zum Ornament für die Fläche und zur mitsprechenden Folie des Figürlichen, daß wir vor diesem



HEINRICH WADERE DES KÜNSTLERS TOCHTER (1901)
Text S. 37

Titelblatt gewiß nicht an ein Plakat, sondern eher an eine vortreffliche dekorative Ausschmückung einer Kirchenwand denken.

Auch der Gedanke dürfte keine Schwierigkeiten bereiten. Wir sehen einen Engel mit einem Heroldstab, den das Kreuz schmückt, in der Rechten, während die Geste der linken Hand das gesprochene Wort begleitet; die heilige Flamme schwebt über seinem mit dem Lichtschein umgebenen Haupt, wie bei den Engeln Fiesoles, ein Gewand in der Art der alten Priesterkleidung und darüber ein Brustschild bedecken die jugendliche, geschlecht-

lose Gestalt. Der Künstler sagt uns: Die christliche Kunst ist ein Bote vom Himmel, ein Herold, der uns die göttlichen Geheimnisse in die Sinne ruft, für das Himmlische das Herz entflammt und das Irdische schön verklärt. Die technischen Ausdrucksmittel vereinfacht Kunz noch mehr als Baumhauer und Schiestl; er verzichtet vollständig auf jeden Mittelton zwischen Schwarz und dem Ton des Papieres, während die beiden letzteren Künstler, allerdings sehr spärlich und zurückhaltend, von schraffierenden Linien Gebrauch machten.

Fritz Kunz entwarf auch den Titelkopf des »Pionier«, der seit 1. Oktober lfd. Jahres erscheinenden Monatsblätter für kirchliche Kunst, welche zugleich als Beiblatt zur vorliegenden Zeitschrift gedacht sind. Hier wurde die Aufgabe von vornherein auf einen Titelkopf festgelegt. Mit Rücksicht auf Format und Umfang des Blattes war es geboten, sich auf einen schmalen Querstreifen zu beschränken, für den Kunz eine ebenso sinnreiche wie schlicht schmückende Zeichnung erfand. Über dem Titel »Der Pionier« sieht man das Künstlerwappen (drei Farbentöpfe) im Kreis; an den beiden Seiten je ein Engel, die eine Hand mit der Gebärde des Aufklärens erhebend, in der anderen aber ein Räuchergefäß haltend, dessen Wohlgerüche zum Himmel emporsteigen. Die ausgebreiteten Flügel wirken raumfüllend. Der Gedanke ist: »Der Pionier« macht es sich zur Aufgabe, für die Kunst einzutreten (Künstlerwappen), und zwar für die heilige Kunst die Stimme zu erheben (die beiden Engel). Um nicht die große Wirkung zu verlieren, läßt sich der Künstler auf keine zierliche Durchführung von Einzelheiten ein; so z. B. behandelt er die Hände ganz summarisch, wodurch die Silhouette und damit auch die Eindringlichkeit der Geste gesteigert wird. Schon in dem Triptychon »Der Engel des Herrn« offenbart sich der starke Eindruck, den die ernste Feierlichkeit der altchristlichen Malerei auf Kunz während seines Aufenthalts in Italien ausübte (Abb. in Mappe 1902 der D. Ges. f. chr. K.). Noch entschiedener prägen sich die von daher kommenden Einflüsse in seiner großen monumentalen Schöpfung des vorigen Jahres aus, den Malereien in der Liebfrauenkirche zu Zürich, und sie erstrecken sich auch auf die vorstehend besprochenen Zeichnungen.

Das Titelblatt soll den Charakter der betreffenden Zeitschrift widerspiegeln; je ernster der Inhalt, desto gemessener muß auch Zeichnung und Ausführung des Umschlages sein. Mäßige Verwendung mehrerer Farben ist dann am Platz, wenn auch die innere Ausstattung farbige Blätter in größerer Zahl enthält. Viele und lärmende Farben wirken immer unfein.

Es gibt Zeitschriften, welche förmliche farbige Reproduktionen von Gemälden auf dem Umschlag bringen. Das ist im allgemeinen stillos und nur dann zu ertragen, wenn jede Nummer wieder ein anderes Bild bringt und die Umschlagblätter schließlich gesammelt und dem Jahrgang beigebunden werden sollen. Eine Unzahl von Umschlagzeichnungen, meist in bunten Farben, na-

HEINRICH WADERE

Porträtbüste der Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin (Marmor). (1905)

mentlich Umschläge von Broschüren und Musikalien, können nur vom Standpunkt des Reklameblattes aus beurteilt werden. Staudhamer

SINKEL-AUSSTELLUNG
IN DER KUNSTHALLE ZU DÜSSELDORF

Wohl nicht ohne Rücksichtnahme auf die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands wählte die Verwaltung der Kunsthalle gerade den Monat August für die Veranstaltung einer Sinkel-Ausstellung.[1]) Und sie hat wohl daran getan. Denn Freunde der Nazarener und ihrer Kunst fanden sich bei der Gelegenheit hier zahlreich zusammen, nicht nur solche, die nicht ohne eine gewisse mehr oder minder starke Befangenheit den Nazarenern anhangen und so eine ungeteilte und uneingeschränkte Freude an deren Werken haben, sondern auch solche, denen zwar keineswegs ein wirklicher oder gespielter Schauder die Augen verschließt, sobald der Name eines Nazareners genannt wird, die aber auch bei diesen Spreu vom Weizen im ganzen und im einzelnen zu trennen entschlossen sind. Es sind die nämlichen, denen Nazarenerkunst und christliche oder gar katholisch-christliche Kunst nicht identische Begriffe sind, die nämlichen, denen ein erstarrtes oder schlafendes Weiterspinnen eines zeitlich und geistig bestimmt umschriebenen historischen Ergebnisses — ein solches Ergebnis war die Nazarenerkunst —, ein Weiterspinnen in bewußtem Absperren gegen alle Entwicklung, dem Wesen der Kunst zu widersprechen scheint, und dementsprechend die nämlichen, die bei den Nazarenern, bei dem einen mehr, bei dem andern weniger, wertvolle Anschlüsse an frühere Zeiten, versprechende Keime für nachfolgende Richtungen, unzerstörbare, menschheitumspannende Grundlagen aller Kunst als Frucht ihres wahrhaft ernsten Tuns erkennen. Es sind aber auch die nämlichen, die, dem Weiterführenden und Neuen sein Recht gebend, einen menschlichen Fortschritt, der nicht mit der Religion vereinbar wäre, für undenkbar halten,



HEINRICH WADERE BAVARIA (1908)
Brunnenfigur für die von Prof. Albert Schmidt erbaute Königliche Bank in München

und die sich herzlich freuen, wenn sie sehen, wie das Neue, wo immer es sich befestigt, einen Bruch mit dem Alten nicht nur nicht fordert, sondern ausschließt; das ist immer so gewesen und muß auch so bleiben. Gerade für diese Anschauungen ist H. J. Sinkel der rechte Mann. Er besaß den Sinn und die Kraft, gleichsam mit einem Fuße im Reiche des Idealen, mit dem anderen im Reiche des Realen zu stehen. Denn sieht man sich umgeben von seinen religiösen Werken und dann plötzlich von seinen Porträtdarstellungen, so

[1]) Heinrich Johannes Sinkel, geb. am 6. Januar 1835 in Almelo (Holland), zeigte zwar schon in früher Jugend großen Drang zum Zeichnen und Malen, widmete sich aber gleichwohl anfangs dem Kaufmannsstande. Ihn der Kunst zuzuführen, soll besonders der Eindruck der Fresken in der St. Apollinariskirche zu Remagen — Werke von Deger, Ittenbach und den beiden A. und K. Müller — vermocht haben. Als Schüler der Düsseldorfer Akademie schloß er sich vor allem an Professor Karl Müller an. Aber die großen Meister seines Heimatlandes und die vorbildlichen Schöpfungen christlicher Kunst in Italien blieben nicht ohne starke Mitwirkung.



HEINRICH WADERE TÄNZERIN (1908)
Steinrelief. Ausstellung München 1908

reichen nicht aus, um Darstellungen zu schaffen, von denen man sagen könnte »das ist der — der eine und einzige Körper dieser Idee«; denn was glaubhaft erscheinen soll, muß im Bereiche des Möglichen liegen. Diese Glaubhaftigkeit nehmen aber auch die historischen Personen der Hl. Schrift für sich in Anspruch, ohne des Scheins von Porträtstücken zu bedürfen. Solche Glaubhaftigkeit zeigt in hochedler Form die »Madonna auf dem Throne« (Nr. 67 des Kat.), auch der »Kreuztragende Heiland« (Nr. 66). Wenn bei diesen beiden Farbe und Behandlung der Kraft etwas Eintrag tut, so wird die Wirkung bei einer Reihe von Skizzen durch das Technische wesentlich gestützt, ebenso bei gewissen Studienköpfen (wie Nr. 65); das tritt besonders hervor, wo kraftvolle Skizzen in leuchtenden wohlgestimmten Farben großen und fertigen Ausführungen gegenüber stehen; welch ein Weg von der Skizze »Simeon im Tempel« (Nr. 30, auf Glas gemalt) bis zu der »Weissagung Simeons« (Nr. 3), oder von der Skizze »Christi Geburt« (Nr. 14) zu der großen Ausführung Nr. 100 von Defreggers Art und Weichheit; neben dem sinnigen Bildchen »Jesuskind mit dem vierten Gebot« (Nr. 90, als Andenkengabe zu einer ersten hl. Kommunion gemalt) sieht man in der Ausstellung unter Nr. 61 eine Vorzeichnung dazu, die kräftigere Auffassung zeigt als Nr. 90, und unter Nr. 29 eine prächtige kleine Skizze in Ölfarben. Letztere bildet geradezu einen künstlerischen Übergang zu den trefflichsten Kopien kleinen Formates nach Bildern alter Meister; unter den ausgestellten sind besonders hervorzuheben die »Anatomie des Doktors von Tulp« nach Rembrandt (Nr. 55), »Dame mit Fächer« nach demselben (Nr. 35), »Immaculata« nach Murillo (Nr. 40). In diesen kleineren Sachen [1]) entfaltet sich eine solche Freiheit der Form und solches Leben der Farbe, daß man die Unerbittlichkeit und Schärfe kaum versteht, mit der Sinkel über das »Moderne« urteilte, so wenig er es unbeachtet ließ. Eine große, man möchte sagen, unüberbrückbare Entfernung trennt zwar Werke wie die »Madonna mit dem schlafenden Jesuskinde« (Nr. 1) und »Christi Geburt« (Nr. 100) von

wandelt man wie in zwei verschiedenen Welten: hier schauen einen wirkliche Menschen an und individuelle, äußerst scharf ausgeprägte individuelle Charaktere — wer auch nur einmal eine längere Unterredung mit dem Mainzer Bischof von Ketteler gepflogen hat, wird das bestätigen —, dort erdenfremde Wesen, in denen sich das Reale kaum fernab widerspiegelt. Auch bei diesen letzteren erkennt man überall die fest und sicher zeichnende Hand, wo das leibliche Auge sie regiert, aber Schwankungen bleiben nicht aus, wo dem Meister Idee und Absicht ein Entfernen vom Wirklichen zu gebieten schien; und das war eben vielfach nicht nur hinsichtlich der einzelnen Gestalten, sondern auch hinsichtlich der dargestellten Situationen und Handlungen der Fall. So kommt es, daß die überzeugende Kraft und Klarheit, die manchen Werken eigen ist, namentlich manchen Skizzen, anderweitig zu einer naiven Weichheit herabsteigt, die auch den Unbefangenen nur dann anmuten kann, wenn er sie von dem Standpunkte der damaligen Gegenwart aus zu empfinden versuchen kann. Diese Unbestimmtheit stellt sich naturgemäß am augenfälligsten ein, wo es sich um Schaffung von idealen Typen handelt, Marientypen, Josephtypus, Simeontypus, Engeltypen u. a. Höchste Lieblichkeit, hingebendste Milde und Güte und was sonst auf dem kürzesten Wege zum Rein-Idealen zu liegen scheint,

[1]) Seine Sorgfalt im einzelnen befähigte ihn ganz besonders, auch in Sachen von miniaturartiger Kleinheit sich auszuzeichnen; das zeigen nicht nur die Malereien auf den ausgestellten Paletten, sondern mehr noch die Bildchen, die er hie und da für Schmucksachen (Broschen) ausgeführt hat.



HEINRICH WADERE
Rahmen in Lindenholz zu einer Kopie von Schongauers Kolmarer Madonna (1903). Text S. 34

der Gegenwart, aber den Meister selber mußten, sollte man glauben, nicht nur seine Liebe zu den kräftigsten und nicht immer maßvollsten alten niederländischen Meistern, sondern auch seine eigenste innere Natur, wie sie sich vielfach bei ihm hervorrang, versöhnlicher gegenüber heutigem ernsten Ringen stimmen. Denn weit davon entfernt, ein süßlicher Schwärmer und sentimentaler Lyriker der Form zu sein, wandte schon seit ca. 30 Jahren seine Tätigkeit sich mit ebensoviel Liebe als unbezweifeltem Erfolge der gegenwärtigen Wirklichkeit zu, der er seine Porträts keineswegs entrückte. Genannt wurde bereits oben das Porträt des Bischofs von Mainz. Nicht geringere Naturwahrheit spricht aus dem Porträt des Bischofs Wilhelm von Paderborn (Nr. 80) — es ist die letzte Arbeit des verstorbenen Meisters —; sieht man die beiden Bilder nebeneinander, so könnte man glauben, der Meister habe, ängstlich, die naturwahre Schlichtheit, Einfachheit, Bürgerlichkeit bei dem letzteren zu verletzen, ihm durch Leuchtkraft der Farbe und äußeres Beiwerk die Kirchenfürstlichkeit zu geben gesucht, die bei v. Ketteler schon die persönliche Erscheinung ausprägte. Auf

künstlerischer Höhe stehen die Porträts des Grafen August von Spee (Nr. 73), der Gräfin M. von Spee (Nr. 74), des Grafen Ferdinand von Galen (Nr. 75), auch der Baronin von der Leyen (Nr. 79) u. a. Aus dem strengen Porträt noch mehr in die Wirklichkeit, sozusagen in das Momentane, führen Bildnisse, wie die der verstorbenen Nazarener Professor Ittenbach und Professor Ernst Deger (Nr. 81), und die jugendlich und persönlich ausgeprägten einer jungen Frau Sch. (Nr. 91) und einer Nichte des Künstlers Frl. M. B. (Nr. 86).

Besondere Beachtung verdienen für das Studium des Meisters, seiner Art und Auffassung die ausgestellten Zeichnungen, mögen diese auf dem unmittelbaren Boden der Wirklichkeit stehen oder aus dieser in idealere Regionen hinausführen.

Zum Schlusse darf als ein erfreuliches Zeichen für wiederkehrende unbefangene Schätzung des älteren Guten nicht unerwähnt bleiben, daß gegenüber dem verkäuflichen Teile der Ausstellung sich regere Kauflust zeigte, als das sonst bei künstlerischen Nachlässen der Fall zu sein pflegt.

Bone

MICHEL ANGELO

Ich kannte keine Furcht, Gott war mit mir.
Ich kannte keinen Lug, denn ich war treu.
Die Kraft, die Reinheit sind in meinem Werk.
Des Zweifels Hydra schuf mir keine Reu.

Ich ging den graden stolzen Weg zum Ziel.
Ich sah die Menschen, wie sie Gott erschuf!
Nackt; stark und trotzig, ein Titanenvolk,
Das sich emporgereckt auf seinen Ruf.

Ich sah Gott Vater, wie aus seiner Hand
Des Lebens Strom in Adam niederging
Und wie er still in seines Mantels Schutz
Des ersten Weibes Liebes-Seel' umfing.

Aus tiefen Vorweltzeiten kam mein Geist.
Des Lichtes erste Strahlen zog er ein,
Die ersten Kräfte ersten Schöpfungstags,
Die unverbrauchten, heil'gen waren sein.

Ich schuf der Menschenzeiten Anbeginn —
Den Mutterschoß der urgewalt'gen Nacht.
Ich schuf im Moses ehernes Gesetz,
Im Weltenrichter des Verwerfers Macht.

So ging ich durch die Zeiten, ein Gigant,
Und hob aus deiner Niedrung, altes Rom —
Hoch in die blaue Luft des Vaterlands
Mein Herrscherdenkmal, den Sankt Peters Dom.

M. Herbert

LIONARDO

I.

O nicht mehr gehn, nein fliegen! Sieh, ich ward
Für dieser Erde Hemmnis nicht geboren!
An ewig göttliche Vollkommenheit
Hab ich dies arme Menschenherz verloren!
Mir gab der Herr zu wissen und zu schaun!
In seine Himmel ließ er einst mich treten,
Daß ich sein göttlich Antlitz niedertrüg
Zu denen, die in heißer Sehnsucht beten.

Auf Seiner Welt hat er mir nichts verwehrt!
Er hieß Natur vor mir sich ganz entschleiern,
All sein Geheimnis gab er lächelnd preis
Und lud mich zu der Schönheit höchsten Feiern.
Des Weibes allertiefste Gültigkeit,
Sein süßes Lächeln ließ er mich erleben.

Die große Zauberformel war in mir,
Durch die sich die verborgnen Schätze heben.
So ging ich strahlend in Allwissenheit,
Ein Halbgott stolz. Und sollte mich nicht wiegen
Wie Adler tun in freier Lüfte Reich.
Und sollte wie ein Wurm im Staube kriechen,
Und sollte mehr nicht sein als Ikarus?

Die letzten Ziele sollt ich nicht erreichen,
Mich aufzuschwingen in der Sterne Kreis,
Eh ich versinke in das große Schweigen!
O nicht mehr gehn! Nein fliegen! Sieh, ich ward
Für dieser Erde Hemmnis nicht geboren!
An ewig göttliche Vollkommenheit
Hab' ich dies arme Menschenherz verloren.

II.

Ach, du erdrückst mich, Michel Angelo!
Wer kann vor deinem wilden Sturm bestehn?
Dem Blatt gleich muß ich im Orkan vergehn,
Denn sanfter Schönheit ward das Herz mir froh.

Mir graut vor deines Moses Richterzorn
Und des Verwerfers grimmer Majestät.
Ich bin ein Stiller, der um Güte fleht
Und aus der Wunde zieht den scharfen Dorn.

Dein »Fiat Lux«, es hat auch mich erfaßt,
Da schauernd ich in der Sixtina stand,
Das Sucherauge hoch emporgebannt
Zum Urweltstraum, den du erschaffen hast.

Da ging mir auf die Ahnung höchster Kraft.
In Demut legt' ich meinen Pinsel hin:
Daß ich im Himmel einst gewesen bin
Ward dem Gedächtnis dazumal entrafft. —

— Nun weiß ich's wieder! Ich nur — ich allein
Hab des Erlösers tiefe Mildigkeit
Herabgetragen in des Lebens Streit.
— Und alles andre! — Laßt es sein! Laßt sein.

M. Herbert

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.,
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.







BEWEINUNG CHRISTI
Predellagemälde in Altmühldorf. *Text S. 81*

ZU WOLF HUBER UND DER KUNST DES DONAUSTILS

Von PHILIPP MARIA HALM

Im Mittelpunkte jener Kunstbewegung zu Beginn des 16. Jahrhunderts, die wir nach Frimmels Taufe kurzweg mit »Donaustil« zu charakterisieren pflegen, steht als die liebenswürdigste und anziehendste Persönlichkeit der Regensburger Albrecht Altdorfer, den uns Wilhelm Schmidt, Max Friedländer und Thomas Sturge Moor nähergerückt haben. Neben ihm nannte man am meisten unter den Donaumalern den Namen Wolf Huber von Passau, seit Wilhelm Schmidt durch seinen glücklichen Fund des signierten Beweinungsbildes in Feldkirch in Vorarlberg ein Gemälde des bis dahin nur aus Zeichnungen und Holzschnitten bekannten Monogrammisten W. H. nachgewiesen hat und uns durch die wieder ans Tageslicht gebrachten Aktenauszüge über den Anna-Bruderschafts-Altar in Feldkirch den Schlüssel zur Lösung der Signatur gab.

Näher aber hatte sich bis jetzt die Forschung nicht mit dem Meister von Feldkirch beschäftigt, höchstens daß man da und dort ein paar Zeichnungen oder Holzschnitte, ein Gemälde oder eine Urkunde veröffentlichen konnte; ein geschlossenes Bild der künstlerischen Tätigkeit des noch ziemlich im Nebel stehenden Künstlers fehlte uns bislang. Zu fast gleicher Zeit traten nun zwei junge Kunsthistoriker — Voß und Riggenbach[1]) — mit Abhandlungen über Wolf Huber hervor. Voß nimmt Huber zum Ausgangspunkt für entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen über den Donaustil und legt dabei das Schwergewicht auf die Tätigkeit Hubers als Maler. Riggenbachs Schrift ergänzt die Abhandlung von Voß, indem er den graphischen Blättern des Meisters sein Hauptaugenmerk zuwendet. Der Historiker wird Riggenbach besonderen Dank zollen für die sorgfältige Bergung des sehr zerstreuten literarischen Materials und für sein Streben nach Gründlichkeit und Vollständigkeit; deshalb wird Riggenbachs Arbeit künftigen Huber-Forschern unentbehrlich sein. Voß vernachlässigte die historische Seite des Themas; er wollte nur »ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei« geben. Treffende Charakterisierung des Meisters und die Bereicherung des »Werkes« Hubers durch einige neue Bilder sind die Vorzüge seiner Abhandlung.

Exakte Forschung ist für ein Neuland, wie es das ganze Gebiet des Donaustils trotz vielfacher Einzelforschungen immer noch ist, eine unerläßliche Forderung, und ohne eine systematische Gliederung und Durcharbeitung des Riesenstoffes läßt sich ein gesicherter Erfolg nicht erhoffen. Deshalb dürfte es unausbleiblich sein, daß Voßens »Donaustil« bald mancherlei Korrekturen erfahren wird. Der Verfasser hat meines Erachtens sich das Thema zu weit und die Grenzen des Gebiets zu ausgedehnt gesteckt oder richtiger vielleicht, der Zeitpunkt für die Abwandlung der Aufgabe war verfrüht, denn noch bedürfen wir einer genaueren Kenntnis des im Lande verstreuten Materials und örtlicher Gruppierung desselben. Liegen die bindenden Fäden und die Entwicklungsfaktoren für engere Gebiete noch nicht klar, so werden

[1]) Hermann Voß, Der Ursprung des Donaustils 1907. Rudolf Riggenbach, Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber. Baseler Dissertation 1907.

großzügige Entwicklungskombinationen immer etwas Problematisches an sich tragen und mehr der Ausdruck einer vorgefaßten subjektiven Anschauung denn das Fazit positiver Faktoren sein. Der Spielarten des Donaustils gibt es in der Malerei wie in der Plastik außerordentlich viele, weit mehr als man nach Voß annehmen würde, der um einer Taufe oder sonstigen Zuweisung willen oft die gewagtesten Sprünge macht; ich verweise z. B. auf seine Anschauung über die bekannte Holzschnitttfolge der »Wunder von Maria Zell« (S. 207), die Arbeiten der Huberschen Werkstätte, d. h. eines Malers und eines Bildschnitzers, sein sollen, oder seine Kombinationen über den Stecher M. Z., dessen Leben und Tätigkeit sich auf Grund demnächst von berufener Hand erscheinenden authentischen Materials durchaus anders malen wird. Voß übersieht, von allgemeinen Ähnlichkeiten zeitlich einander nahestehender Werke irregeführt, gerne die Unterschiede persönlicher Kunstanschauungen. Die natürliche Folge ist, daß der Einfluß einzelner Meister, zumal in seiner örtlichen Ausdehnung, oft überschätzt wird. Sorgfältige Einzeluntersuchungen werden deshalb das von Voß entworfene Bild voraussichtlich über kurz oder lang verschieben.

Mit nachfolgenden Erörterungen wende ich mich gegen einige Punkte des Voßschen Buches, die in Beziehung zu dem Beweinungsbilde in Feldkirch bezw. zu dem Anna-Bruderschafts-Altar Wolf Hubers stehen und geeignet sind, für die Zukunft Verwirrung anzurichten, falls sie unwidersprochen bleiben. Da ich im ersten Teile zugleich in eigener Sache spreche, will ich nicht versäumen zu betonen, daß ich trotz meiner Einwände das Voßsche Buch keineswegs unterschätze und in einigen Kapiteln, namentlich im dritten Teil: Charakteristik des Donaustils, sogar vortrefflich finde. Hierin, in der analytischen Behandlung der Werke, liegt die Stärke des Verfassers. Er offenbart eine Fülle von Anregungen, und man wird seinen Ausführungen mit Interesse folgen, auch wo sie zum Widerspruche reizen; das gilt namentlich hinsichtlich des Sachlichen und rein Historischen.

Wir wenden uns nunmehr den strittigen Punkten zu.

* * *

Voß will, sich auf eine unsichere Nachricht stützend, einen Bruder des Wolf Huber, den »Bildschnitzer Huber« in die Kunstgeschichte einführen[1]) und ihm außer einer Gruppe der hl. Sippe in Feldkirch in Vorarlberg die herrlichen Türen der Stiftskirche in Altötting zuweisen, als deren Meister ich Matthäus Krenіß gefunden zu haben glaube.[2]) Er behauptet, mir sei bei der Untersuchung ein verhängnisvoller Irrtum unterlaufen, indem ich verkannt hätte, daß an der Nordtüre zwei verschiedene Hände tätig gewesen seien, obgleich schon Riehl diese Tatsache ausdrücklich und unwidersprechlich hervorgehoben habe.[3])

Hiezu möchte ich zunächst bemerken, daß von einem Verkennen absolut nicht insoferne die Rede sein kann, als wären mir die Unterschiede zwischen den oberen Hoch- und den unteren Flachrelieffiguren des Nordportals entgangen. Im Gegenteil, ich erkannte die mancherlei Unterschiede sehr wohl und ich habe sie durch Erwägungen technisch-praktischer Art, wie sie mir die Vertrautheit mit plastischem Arbeiten nahelegten, zu erklären versucht. Ich verweise auf meine eingehenden Ausführungen, um sie nicht zu wiederholen und füge noch bei: Bei einer Höhendifferenz der Hoch- und Flachreliefbilder von 10 zu 2 cm versteht es sich doch ganz von selbst, daß der Stil sich stellenweise ändert; er ist bei dem Flachrelief in engere Grenzen gebannt. Erneute, durchaus vorurteilsfreie Vergleiche an Ort und Stelle konnten meine Anschauung nicht erschüttern. Die Hochrelieffiguren bestechen durch ihre flotte Technik; wer aber in das Wesen der Plastik etwas tiefer eingedrungen ist, wird deshalb die Flachreliefs der Kirchenväter und Propheten nicht weniger hoch einschätzen in ihrer plastischen Wirkung und Durchmodellierung, zumal bei der minimalen Reliefstärke von nur 2 cm. Voß unterschätzt die Flachreliefs sehr zu unrecht und übersieht die in manueller und typischer Hinsicht engen Beziehungen zwischen ihnen und den patriarchalischen Köpfen auf dem von dem gleichen Meister herrührenden Sippenrelief in Neuötting vollständig. Dafür legt er auf zahlreiche Ausrutschungen und Verschneidungen an den Flachreliefs zu großen Wert; deren hätte er auch genug an den aufgesetzten Hochrelieffiguren finden können. Seinem »neuentdeckten« Huber zuliebe soll Matthäus Krenіß geopfert werden. Ob ihm nicht Bedenken aufgestiegen wären, wenn er sich doch etwas näher mit dem Chorgestühl der Altöttinger Stiftskirche befaßt hätte, das, urkundlich bezeugt, 1509 durch den Bildschnitzer Meister Matthäus Krenіß gefertigt

[1]) Voß a. a. O., S. 203.

[2]) Halm, Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister, in dieser Zeitschrift I (1904/1905), S. 121.

[3]) Ich berichtige hier, daß nicht Riehl, sondern Hager in den Kunstdenkmalen Bayerns I, S. 2345, diese Meinung ausgesprochen hat.

wurde. Angesichts der verhältnismäßig geringen Reste des Chorgestühls, das ich in stilistische Beziehung zu den Altöttinger Türen setzte, darf man nicht vergessen, daß sich nur die hermenartigen Stützen von mehr dekorativem Charakter — pilder auf den katellen (= Kapitellen) nennt sie die Stiftungsrechnung — erhalten haben. Wir müssen uns aber den Reichtum des Gestühls ausdenken mit acht Standfiguren (stende pillder), sechzehn Büsten (prustpilder, Propheten u. a.). Aus den Rechnungen namentlich den Einzelpreisen ist ersichtlich, daß es sich um ein zwar nicht umfangreiches, jedenfalls aber um ein kostbares, künstlerisch sehr wertvolles Werk handelte, das der reichen, vielbesuchten Stiftskirche durchaus würdig gewesen sein muß. Wie wäre auch anzunehmen, daß man mit einer solchen Arbeit, die neben dem Hochaltar doch das hervorragendste, wichtigste Einrichtungsstück des Altarraumes darstellte, einen untergeordneten, unbedeutenden Bildhauer betraut hätte, nachdem man z. B. zu derselben Zeit — von 1508 an — eigens einen Hofmaler Hans von München für den Hochaltar berufen hatte. Ist nicht vielmehr aus dem allem zu schließen, daß Matthäus Kreniß doch etwas mehr war als der »Handwerker und untergeordnete Meister«?!

Liegt ferner nicht auch ein auffallender Widerspruch darin, daß man für ein Ausstattungsstück des bedeutsamsten Raumes der Kirche einen minderwertigen Bildschnitzer herangezogen hätte, um wenige Jahre danach eine Arbeit, die mehr der Außenarchitektur zuzählt, einem »viel bedeutenderen«, noch dazu erst aus der Ferne herbeigeholten Künstler zu übertragen? Das ist doch in hohem Grade unwahrscheinlich. Liegt es anderseits aber nicht auf glatter Hand, daß man dem gleichen Meister, der die vordringlichere, stattlichere und ansehnlichere Arbeit, das Gestühl — ich gestatte mir, da nichts vom Gegenteil bekannt ist, zu sagen — zur Zufriedenheit ausgeführt hatte, auch die nächste Arbeit, die geschnitzten Türen, übertrug?!

Voß gibt zu, daß die Köpfe am Chorgestühl zu den Flachschnitzereien der Türen Beziehungen haben, und daß man annehmen müsse, daß diese weniger wichtigen Arbeiten eben Matthäus Kreniß anvertraut wurden, dem Meister, dem man vorher eine viel wichtigere Arbeit übertragen hatte. Was sollte uns hindern, den Schluß zu ziehen, daß an dem Chorgestühl das gleiche Verhältnis wie an den Türen bestand, daß eben gewisse, aus praktischen, technischen und anderen Gründen untergeordnetere Teile mit weniger Freiheit und Beweglichkeit in den Formen, zum Teil vielleicht sogar etwas weniger sorgfältig ausgeführt waren als die vor Beschädigung gesicherten Hauptbildwerke. Dürfen wir nicht, nachdem doch Chorgestühl und Türen in den Flachschnitzereien, den Ziergliedern und Profilen so enge Verwandtschaft tragen, annehmen, daß auch die verloren gegangenen Stand- und Brustbilder des Chorgestühls — an letztere können uns sehr wohl die männlichen Figuren der hl. Sippe von Neuötting erinnern — den uns erhaltenen Hochrelieffiguren der Türen entsprochen haben? Einige Hermenköpfe des Chorgestühls, namentlich ein beturbanter, dann ein Putto, sind übrigens von solcher Qualität, daß man sie den Hochrelieffiguren der Türen glattweg an die Seite stellen darf, ebensogut wie einige der Prophetenköpfe. Dabei will ich es keineswegs für ausgeschlossen halten, daß auch noch nebenbei Gesellenhände tätig waren; der Hauptanteil an der unteren Hälfte der Türen bleibt aber trotz alledem dem Meister Matthäus Kreniß selbst.

Nach Voß hätte der Bildschnitzer Huber mit seinem Bruder Wolf und einem dritten Bruder in Passau gemeinsame Werkstatt betrieben. Wie läßt sich nun erklären, daß in den zahlreichen Kirchen und Klöstern Passaus sich nicht ein einziges stilistisch hier einschlägiges Werk findet, in der Umgegend von Altötting, Mühldorf und Eggenfelden dagegen sich zahlreiche Arbeiten erhalten haben, die ganz unzweifelhaft den Stil der Türen von Altötting oder der hl. Sippe von Neuötting tragen! Dort an einem der drei Orte, wahrscheinlich in Eggenfelden, liegt das Zentrum für die ganze Gruppe. Es lassen sich noch weiter südlich, den Inn, die Salzach, die Alz und Traun aufwärts, unbestreitbare Werke der gleichen Hand nachweisen. Nach Norden bildet das Rottal die allgemeine Grenze, über die hinaus ich bis jetzt nur eine einzige Arbeit des Meisters fand. Und die rege Tätigkeit der Werkstatt eines »Meisters von Ruf« sollte in der Umgegend ihres Sitzes so gut wie gar keine Zeugnisse hinterlassen haben, unter den Hunderten von Holzfiguren anderer Meister nur ein einziges einschlägiges Werk, ein Sippenrelief in Höhenstadt, von dem es noch dazu ungewiß ist, ob es ursprünglich für diese Kirche bestimmt war!? Wie kann man da, lediglich einem Namen zuliebe, eine Bildhauerwerkstatt konstruieren, von der wir nicht das Geringste wissen![1])

[1]) Wie kann man bei einer so gewichtigen Behauptung so ganz und gar verzichten, auf die Bildnerei Passaus in der Frührenaissance einzugehen? Der einzige Passauer Meister, den bis jetzt greifbar festzustellen gelang, ist der Steinmetz Joerg Gartner. Vgl. darüber meine ausführ-



VOM RELIEF DER HL. SIPPE IN FELDKIRCH
Text S. 68

ettliche Zeit außer des Burger Rechts mit ettlichen gesellen und leerkhnaben gearbeit« hätte. Nirgends ist von einem Bruder die Rede, der noch dazu einen so großen Ruf genossen haben müßte, daß man ihn nach auswärts berufen hätte. So einfach lassen sich authentische Nachrichten nicht ignorieren, die in diesem Zusammenhang von ganz besonderer Wichtigkeit und Tragweite sind. Voß hätte, wollte er seiner Anschauung von der gemeinsamen Werkstätte der Brüder Nachdruck und bleibenden Wert verleihen, sich mit diesen Punkten unbedingt auseinandersetzen müssen. Dies unterließ er aber. Statt dessen weiß er uns zu erzählen und zwar liest er das lediglich aus den Arbeiten des Wolf, aus der Holzschnittfolge der »Wunder von Maria Zell«, und aus den angeblich Huberschen Schnitzereien heraus, daß der Schnitzer älter als der Maler Wolf war.[3]) Solchem Fluge der Phantasie vermag ich jedoch nicht zu folgen.

Wie mangelhaft fließen die Quellen selbst für Wolf Hubers Aufenthalt und Tätigkeit in Passau![1]) Und sollte es nur ein Zufall sein, daß in der »Supplication gemaingelich maister und gesellen des handwerchs der maller, pildschnitzer und glaser zu Passau von 1542,[2]) welche sich gegen Wolf Huber wegen Nichtachtung der Handwerksordnung richtet, nicht mit einer Silbe der Bruder Bildschnitzer genannt wird, mit dem Wolf doch eine »gemeinsame Werkstatt« betrieben, ja der sogar die Leitung der Werkstätte in Händen gehabt haben soll? Statt dessen heißt es deutlich, daß »Wolf Hueber vorher

* * *

Voß erblickt in dem Hochrelief einer hl. Sippe in der Pfarrkirche zu Feldkirch in Vorarlberg ein Werk des Bildschnitzers Huber.[4]) Zur Klärung der schwebenden Frage scheint es mir unerläßlich, diese Gruppe, ganz wie Voß es tat, dem Sippenrelief in St. Anna bei Neuötting, das er einwandfrei dem Meister der Türen von Altötting zuschreibt, gegenüberzustellen. Ich bilde beide Werke zur Nachprüfung der Voßschen und meiner gegenteiligen Anschauung nebeneinander ab. (Abb. S. 68 und 69.)

Voß findet in den Werken des Meisters der Altöttinger Türen alle »Stileigentümlichkeiten des Feldkircher Sippenreliefs« wieder und fährt bei dem Vergleich der Feldkircher und Neuöttinger Sippe fort: »Schon die kompositionelle Anordnung ist ganz ähnlich, das Antlitz beider Madonnen, ihr strähnig wiedergegebenes

liche Abhandlung in der »Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins« XVII (1907).

Warum gedenkt Voß nicht mit einem Worte des Bildhauers Joerg Hueber, der doch in diesem Zusammenhange wenigstens flüchtig hätte erwähnt werden müssen? Vgl. Halm, Stephan Rottaler, München 1908, S. 84.

[1]) Am ausführlichsten handelt darüber Riggenbach, Wolf Huber, Dissertation, Basel 1907, S. 8 ff.

[2]) Schmid im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV (1901), S. 390.

[3]) Voß a. a. O, S. 207.

[4]) Voß a. a. O., S. 206 ff.

Haar ist völlig das gleiche; auch die Gestalt des Christkindes ist hier wie dort gebildet. Dazu die ganze unverkennbare Art des Faltenwurfes, die Typen der Männer, die über die Brüstung schauen, die Behandlung ihrer Bärte.«

Gehen wir auf die Einzelheiten näher ein! Ich muß gestehen, daß mir der Blick fehlt, um in der »kompositionellen Anordnung« der beiden Bildwerke auch nur entfernte Ähnlichkeiten zu entdecken. Ich erkenne keine engeren, sondern nur ganz allgemeine Beziehungen zwischen den beiden Kompositionen, nicht mehr, als sie das Sujet ganz von selbst mit sich bringt. Welche Unterschiede aber! In Neuötting ist die hl. Anna selbdritt herausgehoben aus der Masse, in Feldkirch dagegen ist sie eingepreßt in drangvoll fürchterlicher Enge. Dort in Neuötting sitzen sich Maria und Anna vollkommen im Profil gegenüber, in Feldkirch dagegen nebeneinander, fast Schulter an Schulter. Wie langweilig steht hier das Jesuskind auf dem Schoß der Mutter Anna, wie lebendig balanziert es in Neuötting auf der Hand seiner Ahne! Aber von der Bewegung ganz abgesehen, wie kann man behaupten, daß »die Gestalt des Christkindes hier wie dort gebildet« sei! Auf dem Feldkircher Relief hat es wie alle anderen, selbst die erwachsenen Kinder der Sippe, einen unförmlichen, viel zu großen Kopf, auffallend schwächlich und klein im Verhältnis zum Oberkörper sind dagegen die Beine. Und dagegen betrachte man das lustige Geschöpfchen auf dem Neuöttinger Werk mit seinem ebenmäßigen Körper! Wie darf man weiter von Gleichheit oder auch nur von Ähnlichkeit des Antlitzes der beiden Madonnen reden! Ich kenne bis jetzt vier Darstellungen der hl. Sippe von dem Altöttinger Meister, jene in Neuötting (Abb. S. 69), in Obernberg,[1]) in Ingolstadt (Abb. S. 71) und ein kleines Altarflügelrelief in Höhenstadt. Sie variieren alle um etwas die Komposition, aber trotzdem erkennt man noch die gleiche Hand in der Rundung des Kopfes und der Stirne Mariens, in der



HEILIGE SIPPE
In der St. Annakirche bei Neuötting. Text S. 68

feinen kleinen Nase, selbst in dem Haarreif. Gleichmäßig schlängeln sich die Haare in breiten Wellen über die Schultern herab — in Obernberg sind die vorderen Strähnen abgebrochen. Und nun vergleiche man damit die Maria von Feldkirch mit der einen geraden dünnen und dürftigen Strähne! Wie kann man da von »völliger Gleichheit« reden! Wer sich einen so bestimmten Marientypus geschaffen hat und ihn viermal in ganz geringen Spielarten wiederholt, wie der Altöttinger Meister — man könnte auch noch die Maria des Altöttinger Nordportals oder die beiden des Südportals heranziehen —, der sollte aber auch so gar nichts davon in dieser einen Arbeit haben durchblicken lassen! Und verhält es sich mit der Mutter Anna nicht gerade so?! In den vier oben genannten Werken trägt sie stets die hohe Haube und das charakteristische Obergewand mit dem glatten Kragen, von dem aus in vielen dünnen Fältchen der Stoff über die Schulter herabfällt. In Feldkirch ist Kopf und Schulter von einem Tuch verhüllt. Warum gerade nur auf diesem einen Werke? Der Faltenstil der Feldkircher Sippe schließlich ist meines Erachtens von dem des Altöttinger Meisters ganz und gar verschieden. Dieser liebt, namentlich in seiner Frühzeit, d. h.

[1]) Abb. in Halm, Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister, in dieser Zeitschrift I (1904/1905) S. 127.

etwa zwischen 1510 und 1520, bei allem Manierismus große klare Linien, die die stattlichen Figuren noch besonders hervorheben, der Feldkircher Schnitzer kommt aus dem kleinlichen Faltenkram nirgends heraus; das gilt auch für die Fußfalten, die sich niemals zu so kräftigen Wellen wie bei dem Altöttinger Meister erheben. Noch eines will ich berühren: »Man beachte auch die Stirnlocke der Figur links (Neuötting) und halte sie gegen den Mann in Feldkirch, der durch die Verschränkung seiner Arme auffällt«, sagt Voß. Die »Verwandtschaft« hätte sich ihm leicht erklärt, wenn er sich darüber klar geworden wäre, wer in beiden Fällen der Mann mit der Stirnlocke ist. Durch seine Stellung unmittelbar hinter Maria schon ist er genügend charakterisiert als der hl. Joseph, und dieser Josephtypus mit der Stirnlocke auf dem glatten Schädel, ganz verwandt dem Petrustypus, läßt sich in dutzend und aberdutzend Fällen in der süddeutschen Bildnerei jener Zeit nachweisen; man vergleiche dazu nur die beiden Joseph auf dem Altöttinger Südportal, oder die hl. Sippe von Höhenstadt.[1]) Außer der Stirnlocke haben aber die beiden Josephsköpfe in Neuötting und Feldkirch sonst nichts gemein.

Aus allen diesen Einzelheiten ergibt sich ohne weiteres, daß die Feldkircher hl. Sippe mit dem Altöttinger Meister nichts zu tun hat. Man könnte hinsichtlich des kompositionellen Aufbaues der beiden Vergleichsobjekte noch entgegenhalten, daß die Feldkircher Darstellung die sechzehn Verwandten Christi aufführe, während die Neuöttinger Szene nur die sieben Nächstverwandten der hl. Anna darstelle. Wie der Altöttinger Meister aber die ganze »Sippschaft« zu einem Bilde vereinigt, lehrt uns das Hochrelief eines Altarflügels in Höhenstadt. Von Komposition kann man bei dieser unbeholfenen Anordnung der Figuren in zwei oder drei Reihen übereinander eigentlich nicht reden; das Feldkircher Relief ist in dieser Richtung viel malerischer, gewandter. Daß aber das Relief von Höhenstadt sicher von dem Meister der Altöttinger Türen und der Neuöttinger hl. Sippe herrührt, beweist die enge Verwandtschaft in den Hauptfiguren, namentlich in der Anna selbdritt-Gruppe. Der Faltenstil ist etwas kleinlicher und scharfgratiger; das war aber bedingt durch die kleineren Abmessungen des Reliefs. Es zeigt sich hier ganz das gleiche Verhältnis wie bei den beiden szenischen Darstellungen auf der Südtüre der Altöttinger Stiftskirche, die der Höhenstadter Sippe am nächsten stehen. Kompositionell überragen aber die beiden Türreliefs jenes wesentlich. Das hat wohl seinen Grund darin, daß das Höhenstadter Relief durchaus eigene Erfindung des Schnitzers ist, während die Darstellung der Anbetung der Könige auf dem Altöttinger Südportal auf einen Holzschnitt Springinklees im Hortulus anime (fol. CXXXIII), gedruckt von Friedrich Peypus in Nürnberg 1518, zurückgeht. Ebenso dürfte auch für das Relief der Geburt ein Vorbild gegeben gewesen sein.

Von größtem Interesse für die vorliegende Frage ist schließlich der Vergleich der Feldkircher hl. Sippe mit einer bisher unbekannten Reliefgruppe der hl. Anna selbdritt im Regularchor des Klosters Gnadental zu Ingolstadt[2]) (Abb. S. 70). Auf den ersten Blick erkennt man in ihr ein Werk des Altöttinger Meisters, ja es ist wohl seine beste, sicherlich seine am liebevollsten ausgeführte Arbeit. Besonderen Wert gewinnt sie durch die Angabe des Entstehungsjahres 1513 und durch die Wappen der Ingolstädter Familie Peringer und der Münchener Familie Riedler, von denen um diese Zeit Angehörige Klosterfrauen waren. Wir haben es also offenbar mit einer Stiftung dieser beiden Familien zu tun.

Die Komposition des reizenden Werkes deckt sich vollkommen mit den uns schon bekannten; die Neuöttinger Gruppe ist sogar wortwörtlich wiederholt, wie der oberflächlichste Vergleich der einzelnen Faltenmotive belegt; sie scheint die direkte Vorstudie zu dem Ingolstädter Werk zu sein, nur daß bei diesem alles mit mehr Hingebung und Liebe behandelt ist. Meine Annahme, daß jene im Jahre 1511, dem Weihejahr der St. Annakirche entstanden ist, erhält durch die Datierung der Ingolstädter Gruppe eine willkommene Bestätigung.

Und gegen dieses Werk halte man nun die Feldkircher Sippe! Nach der bisherigen Annahme, die sich auf den Vertrag über den Anna-Altar und das Beweinungsbild in Feldkirch stützt, müßte sie zwischen 1514 und 1521 entstanden sein. Wären diese beiden Werke aber von einer Hand, so würde die Feldkircher Sippe einen ganz wesentlichen Rückschritt ebensowohl in dem persönlichen Können wie in der allgemeinen Stilentwicklung des Meisters bedeuten. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie an Stelle der luftigen, weiten und vollen Falten der Ingolstädter und Neuöttinger Gruppe sich in Feldkirch der Stoff schwer, wie vom Regen durchnäßt, an die Körper klebt. Unmöglich konnte sich der Stil eines und desselben Meisters in so kurzer Zeit so grundsätzlich verändern.

[1]) Abb. bei Halm, Stephan Rottaler 1908, S. 86.

[2]) Das Relief steht in der Klausur und war mir dadurch bis jetzt entgangen.

Wir haben es demnach mit zwei verschiedenen Meistern zu tun. Der eine derselben saß vermutlich in Feldkirch selbst; mit Sicherheit läßt sich sein Wohnsitz aber nicht nachweisen, da zurzeit genügendes Vergleichsmaterial fehlt (S. 74). Der andere dagegen hatte seinen geschlossenen Wirkungskreis in Altbayern, besonders im Gebiete des Innes und der Rott. Sein Hauptwerk sind neben der eben betrachteten, reizenden Anna selbdritt-Gruppe in Kloster Gnadental die Prachttüren der Stiftskirche in Altötting. Urkundliche Belege nennen uns für das diesen Türen am nächsten stehende und bedeutendste Schnitzwerk der gleichen Kirche den Meister Matthäus Kreniß, den ich trotz Voß in die ihm meines Erachtens gebührenden Rechte wieder einzusetzen mich verpflichtet fühle.



HL. ANNA SELBDRITT
Im Kloster Gnadental zu Ingolstadt. Text S. 69

In diesem Zusammenhange sei kurz noch auf eine Anzahl Bildwerke hingewiesen, die auf Grund ihres stilistischen Gepräges sich ohne weiters als Arbeiten des Matthäus Kreniß zu erkennen geben. Es zählen hieher zunächst die von Richard Hoffmann in seinem außerordentlich verdienstvollen Kataloge »Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising« dem Meister zugeschriebenen Statuen eines hl. Stephanus (Nr. 131), die kleinen Gruppen einer hl. Anna selbdritt (Nr. 121) und einer hl. Sippe (Nr. 130), ferner die Reliefgruppe einer Krönung Mariä (Nr. 139) und schließlich die reizende, lebendig bewegte Statue eines Salvators. Das stattlichste Werk des Meisters erkenne ich in der großen Kreuzigungsgruppe an der Westfassade der Pfarrkirche in Tittmoning, die in der Behandlung des Christuskörpers von einer Wahrhaftigkeit und Hingebung zeugt, wie kein zweites Werk des Künstlers. Nirgends etwas von Übertreibung, in die namentlich die Malerei jener Zeit gerne verfällt, sondern überall Mäßigung und so auch das Antlitz nicht im körperlichen Schmerze verzerrt, sondern im seelischen Leide still verklärt. Mit dem Ernst der Aufgabe wuchs hier der Ernst des Schaffens und führte des Meisters Kunst zu der ihr möglichen höchsten Vollendung.



HL. ANNA SELBDRITT
Im Museum Franzisko-Carolinum in Linz. Text nebenstehend

Umschlag des Faltenstils in das Barocke zeigen, wie er uns schon an dem hl. Wolfgang in St. Veit bei Neumarkt a. R. und an dem hl. Antonius im Bayerischen Nationalmuseum begegnet ist. (Vgl. Bd. I dieser Zeitschrift, S. 128 und 136.)

Ein feines kleinplastisches Werk des Meisters besitzt neben einigen handwerklichen Arbeiten seiner Hand das Landesmuseum in Linz in der Statuette einer hl. Anna selbdritt (Abb. nebenan). Sie scheint in direktem Anschluß an die von uns in Band I, S. 132, abgebildete Annastatue entstanden zu sein, übertrifft diese aber wesentlich in der Feinheit der Ausführung. Bezüglich einiger Epitaphien des Meisters verweise ich auf meine demnächst erscheinenden »Studien zur Grabplastik Altbayerns der Inn- und Salzachgegend«.

* * *

Es bleibt nun zunächst noch die Frage zu erledigen, ob wir den Schöpfer des Feldkircher Sippenreliefs »Huber« heißen und in ihm einen Bruder des Malers Wolf Huber erblicken dürfen. Voß stützt sich für seine Behauptung auf die Pruggersche Chronik von Feldkirch vom Jahre 1685, in der es heißt: »Sonsten hat mehr besagte Bruederschaft neben schönen Kirchenschatz, Ornat und Zinß-Fählen auch einen überauß kunstlichen Altar, welchen drey Brueder, als ein Schreiner, Bildhawer, vnd Mahler also außgearbeitet haben, daß es ein Frewd zu sehen ist, dann ein Kunst mit der anderen vmb das Lob streittet, möcht doch das Gemähl praevalieren vnnd den Vorzug gewinnen.[1]) Der Name »Huber« wird nicht genannt. Ich glaube nicht, daß dieser recht wie eine Schwätzerei anmutenden Notiz ein authentischer Wert zukommt. Das 17. und 18. Jahrhundert waren in solchen Nachrichten wenig skrupelhaft, und man weiß, wie vorsichtig derartige »Historien« nachgeprüft werden müssen. Prugger, dem übrigens mehrfach Unrichtigkeiten (s. u. Merkle-Weizenegger, Vorarlberg) nachgewiesen werden, scheint sich bei seinen Kunstnachrichten vielfach auf Bucelinus[2]) zu stützen. Hier aber hat er aus Eige-

Neben diesem Werk nimmt als eine Arbeit ähnlicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit die Statue einer hl. Äbtissin (Walburg? Abb. S. 73) in der Sammlung Wilhelm Gumprecht in Berlin einen hervorragenden Platz ein. Eine gewisse Ruhe in der Haltung und Mäßigung in der Gewandbehandlung läßt mich aber nicht ganz des Zweifels entraten, ob wir es bei diesem schlichtgroßen Werke mit einer eigenhändigen Arbeit des Meisters zu tun haben. Sehr fein bewegte Figürchen seiner Hand sind unzweifelhaft die Statuetten zweier weiblichen Heiligen im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Eine schöne Gruppe der Anbetung der Könige, aus fünf vollrund geschnitzten Figuren bestehend, ging aus der Sammlung G. A. Leinhaas in den Handel über (Abb. Jg. IV, S. 130). Von größeren Arbeiten seien schließlich noch zwei prächtige Sitzstatuen eines hl. Nikolaus und eines hl. Stephanus (Abb. S. 74 und 75) bei Dr. Oertel in München erwähnt, welche bereits den vollen

[1]) Johann Georg Prugger, Veldkirch. Das ist Historische Beschreibung der . . . . . Statt Veldkirch. 1685. S. 75.

[2]) Rhätia Ethrusca, Romana, Gallica, Germanica . . . sacra et profana topo-chrono-stemmatographica descripta per R. P. F. Gabrielem Bucelinum Priorem St. Ioannis Baptistae in Veldtkirch. Augustae Vindelicorum MDCLXVI, S. 10.

nem dazu gegeben, denn Bucelinus weiß nichts von diesem brüderlichen Künstlerkleeblatt. Er schreibt aber mit einem für seine Zeit nicht zu unterschätzenden Kennerblick: »ara dein St. Annae cuius alae seu valvae aemula et coena discipuli Dureriani manu depictae nemini non admirationi sunt«. Bucelinus, der bekannte Genealog und Verfasser zahlloser Geschichtswerke, war Historiker von Fach und verdient als solcher ungleich mehr Glaubwürdigkeit als Prugger. Schon daß er dreißig Jahre lang dem Konvent von St. Johann in Feldkirch als Prior vorstand,[1]) läßt erwarten, daß er mit den Kunstschätzen der Stadt vertraut war, und wenn uns die Feldkirch-Weingartner Akten von 1696 berichten, daß die Gemälde des Priorats Feldkirch, unter denen sich angeblich zwei van Dyck, ein Kaspar de Crayer, Albrecht Dürer u. a. befunden haben, dem »Bucelin persönlich und zwar seiner Verdienste wegen von Kaisern, Königen und Fürsten verehrt worden seien«, darf man doch wohl den Schluß ziehen, daß diese Geschenke der Kunstliebhaberei des Empfängers entgegenkommen sollten. Und dieser Mann, der in den Flügeln des Anna-Altars die nachahmende Hand eines Dürerschülers sieht, wäre in Unkenntnis eines Meisternamens an einer so originellen Nachricht achtlos vorübergegangen?! Bucelinus kennt nicht einmal mehr den Namen Huber, und zwanzig Jahre nachher will man wissen, daß drei Brüder den Altar gefertigt haben. Wie unwahrscheinlich das doch klingt!

Schließlich bleibt als die ungetrübteste Quelle für den Altar die Notiz bei Merkle, die wir zur Klärung der Frage über den Bildhauer Huber und über den Feldkircher Altar selbst vollständig wiedergeben:[2]) »In dem städtischen Archive liegt ein Verdingd-Werckh, nach welchem die Mitglieder der St. Anna-Bruderschaft einen Altar verfertigen ließen, der im Jahre 1515 dem Meister Wolfgang Hueber von Veldkürch, jetzt wohnhaft zue Passaw, übertragen wurde. Die Bestandteile von geschnitzten und versilberten Bildern sind genau angegeben, sowie auch die »Mahlereien« der Flügeltüren, mit welchen die Bilder verschlossen werden konnten; dabei wird ausdrücklich bemerkt, daß Hueber alles mit eigener Hand und mit guten Ölfarben malen solle, die Schnitzarbeit aber durch andere Künstler verfertigen lasse. Die Kreuzabnahme, welche ehemals die Rückseite des Altares bildete, kommt zwar nicht namentlich in dem Akkorde vor, führt aber das Monogramm W. H. 1521, das offenbar den genannten Maler anzeigt.«[3])



HEILIGE ÄBTISSIN
Sammlung Gumprecht in Berlin. Text S. 71



HEILIGE ÄBTISSIN
Detail zur Abbildung nebenan

[1]) Allgemeine deutsche Biographie III (1876), S. 462.

[2]) M. Merkle, Notizen über Feldkirch, Innsbruck 1833, S. 20—27. Von Wilh. Schmidt zuerst verwertet im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI (1893), S. 148.

[3]) Die Stelle fast genau wiederholt in M. Merkle-Weizenegger, Vorarlberg II (1839), S. 171, wo es heißt: .... Flügeltüren, mit welchen der Altar geschlossen und vor Staub bewahrt wurde. ....



HEILIGER STEPHANUS
Im Besitze von Dr. Oertel in München. Text S. 72

Also auch hier ist von keinem »Bildhauer Huber« die Rede, und nach Voß soll dieser als der ältere Bruder sogar »vermutlich anfangs die Leitung der Werkstätte in Händen« gehabt haben. In dem »Verdingd Werk« stand aller Wahrscheinlichkeit nach nicht eine Silbe von drei Künstlerbrüdern. Wir haben also allen Grund, der erst 170 Jahre nach der Stiftung des Altars auftauchenden Erzählung Pruggers, »der sich keinem Historico oder Geschichtsschreiber« — sagen wir wie Bucelinus — »zu vergleichen« wagt, mit größtem Mißtrauen zu begegnen. Auf keinen Fall aber darf man so ohne weiteres, wie das Voß und Stiaßny[1]) getan haben, eine auf urkundlichem Material basierende Nachricht mit einer zum mindesten sehr fragwürdigen Legende verquicken.

Im Anschlusse an das Feldkircher Sippenrelief spricht Voß noch ganz allgemein von »kleineren Figuren« des zerteilten Beweinungsaltars — gemeint ist der Anna-Altar —, schweigt sich aber ganz darüber aus, welche er im Auge hat. Der in diesem Zusammenhange wichtigsten plastischen Arbeiten am gleichen Orte gedenkt er nicht mit einem Wort; es sind das die holzgeschnitzten Figürchen der Mannalese in der Bekrönung des alten, 1509 errichteten und 1655 zu einer Kanzel umgeänderten Sakramentshäuschens, die ebenso sicher von der gleichen Hand wie das Sippenrelief herrühren, als sie sich von den Arbeiten des Altöttinger Meisters in Körperaufbau, Bewegungsmotiven und Faltenstil grundsätzlich unterscheiden.[2]) Das zur »Vervollständigung des Werkes« des angeblichen Meisters Huber von Voß erwähnte Relief einer hl. Sippe — richtiger muß es heißen Anna selbdritt — im Landesmuseum in Bregenz ist um etwa zwanzig Jahre älter als die Arbeiten in Feldkirch und Neuötting und rührt von ganz anderer Hand her.[3])

Stiassny[4]) hat sich von der Voßschen These des Bildschnitzers Huber bestechen und verführen lassen und will dessen d. h. Kreniß' Werk noch zwei Arbeiten — eine hl. Sippe und eine hl. Anna selbdritt — in der Pfarrkirche in Puch bei Hallein anfügen. Welche Gründe ihn zu dieser merkwürdigen Zuschreibung bestimmten, ist mir schlechterdings unerfindlich. Wo haben wir auch nur etwas annähernd Ähnliches unter den Arbeiten des Altöttinger Meisters? Ich überlasse den Lesern den eingehenderen Vergleich un-

[1]) Stiaßny, Die Donaumalerei im 16. Jahrhundert in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I (1908), S. 423.

[2]) Vielleicht gehört dem »Meister von Feldkirch« noch eine Madonnenstatue (H. ca. 1,25 m) dort an. Von den übrigen älteren Figuren der Kirche lassen sich diesen Arbeiten keine weiteren anreihen. Die kleine Anna selbdritt auf dem rechten Seitenaltar sowie die Reliefs der hl. Barbara und Katharina auf dem linken Seitenaltar stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die prächtige Madonnenstatue des Marienaltars aus der Zeit um 1430. Die Bestimmung einzelner kleiner Figürchen in den neuen Bekrönungen der Altäre ist ungewiß.

[3]) Ich bemerke hier, daß die Figur eines hl. Bischofs bei Julius Böhler, München, welche Voß wieder seinem Huber zuschreibt (S. 220), eine Arbeit des Matthäus Kreniß ist. Sie erscheint Voß »zusammengehörig« mit zwei Gestalten hl. Bischöfe in Freising; ich kann dieser Anschauung nicht beipflichten, denn diese Figürchen sind um weit mehr als die Hälfte kleiner als der hl. Bischof bei Böhler.

[4]) Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 421 ff.

serer Abbildungen, namentlich jener der Neuöttinger Gruppe (Abb. S. 69) und der Abbildung S. 425 im Aufsatz Stiaßnys. Wo finden sich auf jener die unsäglich langen mageren Gestalten mit den kleinen Köpfen, die für die Gruppe von Puch so charakteristisch sind? Nach dem noch durchaus spätgotischen, eckigen und knitterigen Faltenwurf ist dieses Schnitzwerk übrigens um wenigstens zehn Jahre älter als die Neuöttinger Gruppe. Das andere Schnitzwerk, die hl. Sippe (Abb. a. a. O. S. 421) ist etwas jünger; es mag um 1510 entstanden sein, wenigstens legt der um einiges bewegtere Faltenstil diese Vermutung nahe. Die Typen und Gesten wirken dagegen etwas altertümlicher. Eins aber erscheint mir ganz zweifellos, daß die beiden Werke zwei verschiedenen Händen entstammen. Es genügt, die Körperverhältnisse einander gegenüberzuhalten; bei der hl. Anna selbdritt die langen hageren Gestalten und die zu kleinen Köpfe auf schlankem Hals, bei der hl. Sippe die untersetzten Figuren mit den breiten Köpfen, die fast halslos auf den Schultern aufsitzen. Solche Gegensätze dürften sich kaum in einer und derselben künstlerischen Anschauung begegnen. Beide Werke aber schließen auch in ihrer ganzen Haltung, zumal in dem wenig fortschrittlichen Faltencharakter ebensosehr die Autorschaft des Meisters Kreniß wie des angeblichen Huber von Feldkirch aus. Aller Wahrscheinlichkeit nach saßen die Fertiger der beiden Schnitzwerke nicht weit von Puch, entweder in Salzburg oder eher noch in Berchtesgaden. In den Stil dieses Gebiets und ihrer Zeit fügen sie sich zwanglos ein. Warum also in die Ferne schweifen?! Hiemit glaube ich die Frage über den Schnitzer Huber und Voßens Umtaufe des Meisters Matthias Kreniß auf dessen Namen endgültig erledigt zu haben.

Wer mit der Bildschnitzerei Altbayerns nur etwas mehr vertraut ist, mußte die Hinfälligkeit der stilkritisch falsch und quellenmäßig höchst zweifelhaft gestützten Behauptung fast auf den ersten Blick einsehen. Die ausführliche Darlegung des Gegenbeweises meinerseits galt auch weniger einer Rettung des Matthäus Kreniß, als vielmehr dem Bestreben, das allmählich sich klärende Bild der oberbayerischen Plastik vor Trübungen und fremden Zutaten zu bewahren.

* * *

Ich wende mich einem andern Punkte zu. Die Wolf Huber-Forschung hat meines Erachtens bis jetzt versäumt, einmal der Frage näher zu treten: Wie sah der St. Anna-Bruderschaftsaltar in Feldkirch denn eigentlich ursprünglich aus? Nur Riggenbach versuchte eine Lösung, ohne jedoch zu einem Resultat zu kommen. Eine Untersuchung dieses Punktes erscheint mir aber mit Hinsicht auf das Wenige, was wir von Huber wissen, wünschenswert, umsomehr als die verschiedenen Stellen, die die Frage flüchtig streifen, die entgegengesetztesten Anschauungen vertreten.

Dem Merkleschen Abriß über das »Ver-



HEILIGER NIKOLAUS

Im Besitz von Dr. Oertel in München. Text S. 72



BEWEINUNG DES LEICHNAMS CHRISTI
Predellagemälde im K. Nationalmuseum zu München. Text S. 82

dingd Werckh« von 1515 und der Notiz bei Bucelin kann man mit Sicherheit entnehmen, daß es sich um einen Schreinaltar handelte mit geschnitzten Bildern und gemalten Flügeln, »mit welchen der Altar geschlossen und vor Staub bewahrt wurde«. Danach stand also im Schrein wohl eine geschnitzte Gruppe. Voß, Riggenbach und Stiassny erblicken in dem Bilde der Beweinung Christi von 1521 und dem Sippenrelief, sowie einigen Bruchstücken die letzten Reste des Altars.

Der Umstand, daß die im Jahre 1504 aufgerichtete St. Anna-Bruderschaft den Altar stiftete, läßt als das Nächstliegendste und Wahrscheinlichste annehmen, daß den Mittelpunkt seines Bilderkreises St. Anna bildete. Die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts waren ja auch der Höhepunkt der Verehrung der Heiligen.

Schauen wir uns Annenaltäre jener Zeit an, so finden wir als das geläufigste Schema: in dem Schrein bezw. auf dem Hauptbild als Mittelgruppe Anna, Maria und das Jesuskind, Joseph und die drei Gatten der Anna, Salomas, Kleophas und Joachim; auf den Flügeln die beiden andern Marien mit ihren Männern Alpheus und Zebedäus und deren Kinder. So sehen wir es z. B. auf Lukas Cranachs Torgauer Fürstenaltar von 1509[1]) im Städelschen Institut. Treten noch Stifter oder Heilige hinzu, so nimmt die ganze hl. Sippschaft das Mittelbild ein wie auf Wolf Trauts Artelshofer Altar von 1514 im Bayerischen Nationalmuseum oder auf Jan Scorels Frangipani-Altar in Obervellach von 1520. An Stelle der Heiligen kommen bisweilen auch noch biblische Szenen aus dem Leben Annas und Joachims vor, z. B. die Begegnung an der goldenen Pforte. Der Bilderkreis der Flügel war demnach ein sehr mannigfaltiger, so daß wir keine bestimmten Schlüsse auf Wolf Hubers Malereien ziehen können. Möglich wäre es ja immerhin, daß wir in den beiden Zeichnungen der Verkündigung an Joachim von 1514 Vorstudien, wenn auch keine eigentlichen Skizzen, für das Altarwerk hätten. Ich neige sehr dieser Anschauung Riggenbachs (S. 57) zu und betrachte sie keineswegs, wie Voß meint, als »absolute Willkür« und ikonographisch unzulässig.[2]) Warum sollte es nicht möglich sein, daß Huber knapp vor Fertigung des Vertrags von 1515 sich schon mit einschlägigen Arbeiten beschäftigte und warum soll die Szene ikonographisch nicht zu einem Anna-Altar passen? Der »Beweinung Christi« würde sie sich freilich schlecht angliedern. Davon später!

Im Schrein des Bruderschaftsaltars aber thronte aller Wahrscheinlichkeit nach, wie es dem Geist der Zeit und der Kirche entsprach und wie es wohl auch die Stiftung direkt verlangte, die hl. Anna selbdritt. Voß erblickt in dem Sippenrelief des neuen linken Seitenaltars in Feldkirch den »Hauptanteil des Bildhauers am alten Altare«. Ich suche diesen aber nicht in dem nur für eine Predella angelegten Bildwerk der hl. Sippe, sondern in einer großen jetzt verschollenen Gruppe für den Altarschrein. Eine Anna-selbdritt-Darstellung könnte dies aber kaum gewesen sein, wenn das erhaltene Sippenrelief wirklich zu dem Anna-Altar gehört hätte, denn eine solche Wiederholung wäre eine der mittelalterlichen Kunst durchaus ungewohnte Tautologie. St. Anna, die Titelheilige des Altars, einzig in die Predella zu verweisen, widerspricht anderseits der kirchlichen Anschauung. Nach alledem erscheint es zum mindesten sehr zweifelhaft, ob das Sippenrelief von dem Anna-Bruderschafts-Altar herrührt.

Von Merkle haben sich Voß, Riggenbach und Stiaßny die Anschauung zu eigen gemacht, daß Wolf Hubers Gemälde der Beweinung Christi von 1521 zu dem Annabruderschaftsaltar gehört habe. Hierauf ist zunächst zu erwidern, daß Merkle ausdrücklich hervorhebt, daß das Bild nicht im Akkord über den Altar erwähnt wird, wie ja über-

[1]) Vgl. auch den kleinen Altar in Bernried (Die Kunstdenkmale Bayerns I, S. 699) oder die beiden kleinen Altäre (Kat. VI. Nr. 1329 und 1333) des Bayerischen Nationalmuseums oder den Annenaltar in Neuötting.

[2]) Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 443.

haupt nur von »Mahlereien der Flügelthüren« die Rede ist. Wie würde auch das elegische Thema der Beweinung Christi in das im wesentlichen doch heitere Ensemble der Annalegende und hl. Sippe passen? Es fehlt jede innere Berührung.

Ganz unhaltbar aber ist die Annahme, daß das Bild der Beweinung die Rückseite des Schreines des Annabruderschafts-Altars gebildet habe, wie es nach Merkles Vorgang Riggenbach und Stiaßny behaupten. Der Altar bestand um das Jahr 1830, als Merkle seine Notizen niederschrieb, kaum mehr in seiner ursprünglichen Gestalt, sonst hätte Merkle wohl mehr von ihm als nur von der Rückseite desselben zu reden gewußt.[1]) Es ist auch nicht gut denkbar, daß einem Werk von solchen Qualitäten wie Hubers Beweinung (Abb. S. 81), auf das der Meister mit Stolz und Selbstbewußtsein groß sein Monogramm setzte, von Anfang an ein so nebensächlicher untergeordneter Standort zugedacht worden wäre. Ich wüßte kein ähnliches Beispiel. Wo sonst Malereien auf der Rückseite von Altarschreinen vorkommen, sind diese fast regelmäßig flüchtig und von Gesellenhänden in Leimfarbe ausgeführt. Übrigens befinden sich auf der Rückseite des Bildes noch Reste minderwertiger Malereien, welche nicht als Hintergrunddekor eines Schreines angesehen werden können.[2])



GRABLEGUNG CHRISTI
Im Museum des Stiftes Klosterneuburg. Text S. 84

Hieraus erhellt gleichfalls, daß die Beweinung Christi die eigentliche Schauseite, d. h. ein wirkliches Altarblatt gebildet hat. Dies konnte aber nach seinem stofflichen Inhalt nicht zu dem Annabruderschafts-Altar gehören. Voß wirft nun das Beweinungsbild Hubers, eine gemalte Predella (s. u.) und das Sippenrelief, ohne lange zu fragen wie, zu einem Altar zusammen und mit einer kühnen Schwenkung heißt er den Altar, für den er die Pruggersche Notiz über den Anna-Altar heranzieht, nicht mehr »Annabruderschafts-Altar«, sondern plötzlich »Beweinungsaltar« (S. 18 u. 205). So kurzerhand lassen sich jedoch die Tituli von Altären nicht austauschen. Es bleibt immer eine seltene Ausnahme, daß man einmal von der strengen Konkordanz des Altartitels und der Bildausstattung des Altars abwich. Erst mit dem 17. Jahrhundert ist man hierin etwas weniger streng; doch herrscht immer noch die alte Regel vor. Die Verquickung des Anna-Altars und eines Beweinungsaltars ist also durchaus unzulässig. Wie man sich aber aus all den formal und inhaltlich sich widerstrebenden Teilen, Schnitzwerken und Malereien, einen Altar ausgebaut zu denken hätte, kann ich mir nicht vorstellen. Ich glaube vielmehr, daß es sich um Reste von wenigstens zwei Altären handelt.

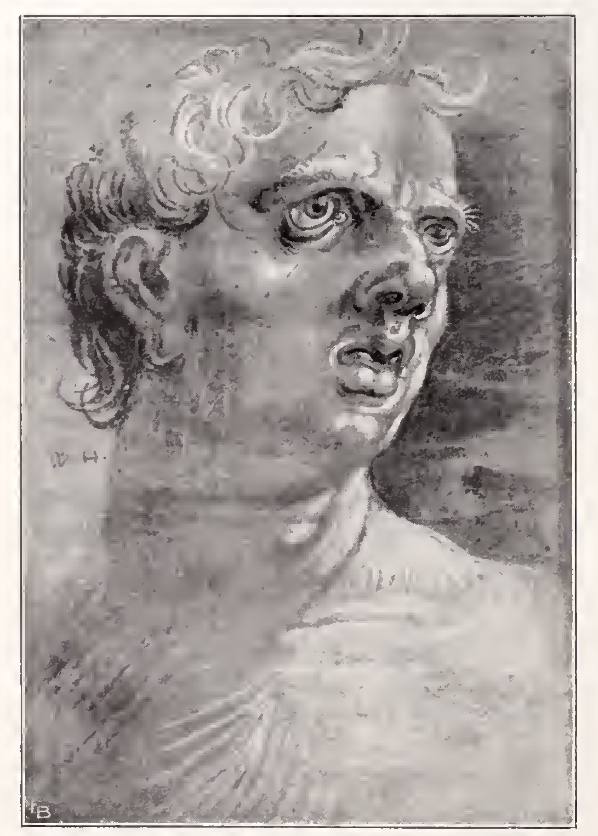
Mit dem Bilde der Beweinung ist seit der letzten Restauration der Altäre im Jahre 1878 zu einem Altar ein Gemälde als Predella vereinigt, welches das von zwei Engeln gehaltene Schweißtuch des Herrn darstellt. (Abb. S. 79.) Voß hat meines Erachtens mit vollem Recht dieses Bild für Wolf Huber in Anspruch genom-

[1]) Härtenberger im »Archiv für Geschichte und Landeskunde Vorarlbergs« II (1905), S. 42, vermutet, daß der Altar vor dem Jahre 1830 noch intakt gewesen und erst damals gelegentlich einer unverständigen Renovation der Flügel beraubt worden sei.

[2]) Gütige Mitteilung des k. k. Konservators G. Härtenberger in Feldkirch.

men; Stiaßny lehnt es ohne Motivierung ab, Riggenbach ebenfalls, weil Huber Dürersche Vorbilder umzugestalten gepflogen hätte. Der Zusammenhang des Bildes mit Dürers Stich von 1513 (B. 25) springt nun sofort in die Augen, so daß man von mehr als nur von einer freien Benutzung desselben (Voß) sprechen kann, denn abgesehen davon, daß die beiden Engel etwas auseinandergerückt und im Ausdruck und Typus verändert wurden, deckt sich sonst Falte um Fältchen mit dem graphischen Vorbild. Freie Zutat ist die Landschaft.

Trotz der mehr zeichnerischen Art des Vortrags erkennt man im Kolorit deutlich die Beziehungen zu der Beweinung Wolf Hubers. Das Gewand des rechten Engels in seinem schmutzigen Grün stimmt ganz zu den unteren Gewandpartien des Nikodemus, das Rot des linken Engels vollständig mit jenem des hl. Johannes auf der Beweinung. Man gewinnt aus dieser korrespondierenden Verteilung der farbigen Dominanten unmittelbar den Eindruck der Zusammengehörigkeit der beiden Bilder. Echt huberisch ist die Uferlandschaft. Die hochgeschwungene Brücke, die stille Bucht mit den blaugrauen Felsen und den grünlichen Kastellen harmonieren ganz mit der Anschauung Hubers. Gegenüber der Landschaft auf dem Beweinungsbild, auf der die tiefe Trauer und düstere Schwermut des szenischen Vorgangs liegt, hält sich die Landschaft auf der Vera-Ikon-Tafel in etwas lichteren Tönen, wohl um den Eindruck des Schwebens der Engel zu erhöhen. Daß Huber in dieser Vedute die Schattenburg ob Feldkirch festgehalten hat, wie Voß behauptet, ist ein Irrtum. Nicht eines der Gebäude hat auch nur entfernte Ähnlichkeit mit dem alten Kastell der Montfort. Das Bild ist jetzt stellenweise übermalt, namentlich wurde der Christuskopf, der nach Merkle früher »durch andächtige Berührung sehr verdorben war«, durch spätere Zutaten in seiner Ursprünglichkeit sehr beeinträchtigt. Einer Restauration schreibe ich ferner noch den flachen weichlichen, nichtssagenden Kopf des linken Engels zu. Schon die steife Profilstellung spricht nicht für Huber; außerdem sind die Haare und der Blattkranz in brutaler Dekorationsmanier aufgesetzt, an der man genau die gleiche Hand wiedererkennt, die mit breiten derben Strichen Christi Haupt ausgebessert hat. Wie ganz anders ist der Kopf des rechten Engels mit den fliegenden Haaren und dem schmerzlichen, wehmütigen Gesichtsausdruck herausgearbeitet! Hier haben wir noch ein unverfälschtes Stück Huber vor uns. Irre ich nicht, so hat sich auch noch eine Vorstudie zu diesem Kopf erhalten. (Abb. S. 78.) Es ist eine Kreidezeichnung auf geröteltem Papier in der Sammlung Graf Harrach in Wien, signiert und datiert W. H. 1522.[1]) Voß gedenkt ihrer als eines Beispiels überraschender Darstellung maßloser Leidenschaft und bringt sie mit zwei Köpfen der Wiener Kreuzerhöhung in Beziehung. Ein weit engerer Zusammenhang besteht aber meines Erachtens mit dem Engelkopf der Predella. Der Kopf — »nach rechts aufwärts blickend, mit schmerzlichem Ausdruck wie zu einem Johannes unter dem Kreuz gehörig« beschreibt ihn der Text der Albertina-Publikation — paßt weit eher zu dem Schmerze des Schweißtuchbildes als zu den rauhen Kriegsknechten der Kreuzerhöhung. Die knollige, etwas von unten gesehene Nase, der dicke Mund, die hervorquellenden Augen mit den prononcierten Tränensäcken wiederholen sich fast Strich für Strich. Dazu kommt noch die Datierung mit der Jahrzahl 1522, die darauf hinweist, daß die Predella sich unmittelbar an die Beweinung Christi von 1521 anschloß.



WOLF HUBER — KOPFSTUDIE
Sammlung Harrach in Wien. Text nebenan

[1]) Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, Taf. 716. Diese Reproduktion in dem Rötelcharakter des Originals läßt die Betonung der breiten Kinnpartie richtiger und dem Bilde ähnlicher erscheinen als die stark verkleinerte Abbildung hier und bei Voß.



WOLF HUBER — SCHWEISSTUCH CHRISTI

Predellagemälde in Feldkirch. *Text S. 78*

Die Beschreibung des Beweinungsbildes bei Voß und Riggenbach fordert noch eine Berichtigung, die uns die stille, wortlose Wehmut der Szene erst ganz erfassen lehrt. Voß läßt »Magdalena träumerisch über das Geheimnis dieses (d. h. Christi) Lebens und Sterbens sinnen«, Riggenbach glaubt, daß sie mit einer Feder oder einem kleinen Messer Christus in den Oberarm steche, um sich zu vergewissern, daß er tot sei. Beide irren; genaues Zusehen zeigt deutlich, daß Magdalena mit zager, zitternder Hand Balsam in die Wunde des Herrn träufelt; Nikodemus — so dürfen wir ja wohl die prächtige Rückenfigur nennen — hält ihr das Salbengefäß. Nicht die stille stumme Klage allein also ist es, zu der sich die Freunde um den Toten scharten, sondern der letzte schmerzliche Liebesdienst, die Salbung. Tränenden Blickes scheinen aller Augen dem aus der Feder Magdalenas in die Wunde träufelnden Öle zu folgen. Weiche Wehmut und Scheu vor unlieber Berührung des teuren Toten liegt auf allen Mienen. Es heißt Hubers feines Empfinden erst ganz verstehen und der Seele des Bildes erst ganz gerecht werden, wenn man sich des dargestellten Moments klar bewußt wird.[1])

Das Bild der Beweinung (Abb. S. 81) befindet sich in einem alten Rahmen, in dessen Hohlkehlenlaibung einem Stammbaum ähnlich sich Weinlaub mit Propheten-Sitzfigürchen emporrankt. Das Bild schließt nach oben in zwei nebeneinanderstehenden Halbkreisbögen in der Weise ab, daß in der Mitte ein Zwickel mit einem in Gold gemalten Frührenaissance-Ornament aufgespart ist. Der Rahmen folgt der eigenartigen Form des Bildes, von einigen minimalen Schwankungen am Rande abgesehen; es ist kein Zweifel, daß beide füreinander geschaffen sind. Angesichts der zierlichen Durchbildung des Rahmens bestätigt sich aufs neue, daß das Bild sicherlich niemals die Rückseite oder Hinterwand des ursprünglichen Altars gebildet

[1]) Riggenbach a. a. O., S. 50 und 52, führt als Analogon für seine obenerwähnte Auffassung die Predella des Altmühldorfer Altars an. Es unterliegt jedoch auch hier keinem Zweifel, daß es sich um die Vorbereitung zur Salbung handelt, denn Magdalena hält in der einen Hand die Büchse, in der andern deutlich erkennbar eine weiße Feder. Abb. in den »Kunstdenkmalen Bayerns«, I. Tafel 253 und hier S. 65.

hat, denn wem wäre es beigefallen, solch eine feine Filigranarbeit den Blicken zu entziehen. Auch das Bild mit dem Schweißtuch Christi hat noch die alte Umrahmung. Sie ist unmittelbar auf die Holztafel des Bildes in den Grund graviert und zeigt ausgesprochene Frührenaissancemotive. Nach dem Hauptbild dieses Altars sind wir berechtigt, von einem »Beweinungsaltar« Wolf Hubers zu sprechen, mit dem jedoch der Anna-Bruderschafts-Altar grundsätzlich auseinander zu halten ist. Deshalb ist es auch nicht angängig, wenn Voß schreibt: Wie uns die alte Pruggersche Chronik berichtet, haben den heute leider zerrissenen Beweinungsaltar zu Feldkirch drei Brüder »als ein Schreiner, Bildhauer und Maler« ausgeführt. Diese Notiz von Prugger wäre, wenn man ihr überhaupt Wert beimessen will, ebenso wie jene von Bucelin und Merkle einzig und allein auf den Altar der St. Anna-Bruderschaft zu beziehen. Ich komme damit zu dem Schlusse, daß Wolf Huber für die Pfarrkirche zu Feldkirch zwei Altäre gefertigt hat. Der erste, der »St. Anna-Altar«, verakkordiert im Jahre 1515, folgte in seiner Anlage noch der gotischen Tradition. Es war ein Schreinaltar mit gemalten Flügeln, von dessen Malereien sich gar nichts erhalten hat. Ob die Predella mit dem Sippenrelief von einem uns völlig unbekannten Meister der letzte Rest des Altars ist, muß dahingestellt bleiben. Nach den Abmessungen des Reliefs könnte der Altar nicht sonderlich groß gewesen sein, und es müßte wundernehmen, wenn sich seine Vollendung sechs Jahre lang hingezogen hätte, wie man aus dem Datum des Beweinungsbildes schließen müßte.

Das zweite Werk ist der »Beweinungsaltar« von 1521 und 1522, der heute nicht »leider zerrissen« ist, wie Voß sagt, sondern dessen wichtigste Teile — Hauptbild und Predella mit dem Schweißtuch — mit durchaus richtigem Empfinden für den bildlichen Inhalt zu dem früheren Ganzen wieder vereinigt wurden. Der breite, nach innen abgeschrägte, reichgeschnitzte Rahmen des Hauptbildes spricht sehr für die Vermutung, daß der Altar keine Flügel hatte, sondern sich auf die beiden Gemälde beschränkte. Wir hätten dann in diesem Altar schon eine Art Renaissancetypus, ähnlich jenem des Ingolstädter Altars von Melchior Feselen aus dem gleichen Jahre 1522. Für die weitere Huber-Forschung dürfte die Konstatierung zweier Altarwerke des Meisters nicht ohne Wert sein.

* * *

Noch ein paar Worte über »die Nachfolge Hubers«. Voß wendet sich in der Hauptsache dem Monogrammisten H. W. G. und Melchior Feselen zu. Von ersterem kennen wir nur drei Holzschnitte. Voß ist geneigt, ihm auch das Gemälde einer Kreuztragung im Bayerischen Nationalmuseum (Kat. VIII Nr. 92) zuzuschreiben, zögert aber doch, lediglich auf Grund der Holzschnitte, das Bild auf H. W. G zu taufen. Man wird auch gut tun, diese Kombination völlig aufzugeben, denn wichtige stilistische Eigenheiten der Schnitte, z. B. die herabhängenden wedelartigen Zweige, fehlen auf dem Gemälde ganz und gar. Bei den drei graphischen Blättern übersieht aber Voß einen sehr wichtigen Punkt vollständig, nämlich das Verhältnis des Monogrammisten H. W. G. zu Virgil Solis, dessen bekanntes Monogramm auf zweien der Blätter — dem verlorenen Sohn und der Hirschjagd — angebracht ist. In beiden Fällen erkennt man deutlich, wie der Zeichner den Platz für das Monogramm V. S. aufgespart hat, während das Monogramm H. W. G. einmal in das Wasser, das andere Mal in das Gras unglücklich, unvermittelt und steif eingesetzt wurde. Mit so wenig Geschmack hätte das der Zeichner nie getan. Das große schöne Blatt des Johannes auf Patmos, das nur die Zeichen H. W. G. trägt, geht übrigens im Landschaftlichen mit den beiden andern Blättern und in der Gestalt des Johannes mit früheren Arbeiten des Solis so gut zusammen, daß man für dasselbe, wie auch schon Nagler behauptet, eine Zeichnung von diesem Meister als Vorlage annehmen darf.[1]) Daß aber Solis etwa der Formschneider gewesen wäre, ist nach Art der Monogrammierung nicht anzunehmen und durch nichts erwiesen. Die Unterschrift auf dem Porträtstich des Virgil Solis von Balthasar Jenichen kennt nur sein »moln, stechn, illuminieren, reißen, etzen und visieren«, sagt aber nichts vom Formschneiden. Als erfindenden Künstler wird man nach alledem den Monogrammisten H. W. G., den »unmittelbaren Schüler Wolf Hubers«, wie ihn Voß nennt, einstweilen ganz auf die Seite stellen müssen.

Neben H. W. G. ist Melchior Feselen sehr kurz, um nicht zu sagen sehr schlecht weggekommen und doch wäre gerade er wegen seiner Tätigkeit in Passau näherer Betrachtung wert gewesen. Seine Belagerungen von Rom und Alesia konnten ja schließlich im gegebenen Zusammenhange übergangen werden, aber nicht die anmutige Geburt Christi von 1524 im Katharinenberg, die in ihrer Örtlichkeit und

[1]) Nagler, Die Monogrammisten III (1863), S. 719. Vgl. zu der Hirschjagd auch F. H. Hofmann, Beiträge zu Loy Hering in der Altbayerischen Monatsschrift V (1905), S. 8.



WOLF HUBER BEWEINUNG CHRISTI (1521)
In der Pfarrkirche zu Feldkirch. Text S. 79

Stimmung zu einem Vergleiche mit Hubers fast gleichzeitiger Beweinung direkt herausfordert.

Einen der wichtigsten Meister aus dem Kreise Hubers muß man in dem sogenannten Meister von Mühldorf erblicken, schon deshalb, weil wir ihn in seinen Arbeiten lokalisieren können. Warum ihn Voß zusammenhanglos erst in einem Anhang (Exkurs I) behandelt, ist schlechterdings nicht einzusehen.[1]) Sein Hauptwerk, der Altmühldorfer Altar (Abb. S. 65), trägt das verhältnismäßig frühe Datum 1511, geht also mehr als zehn Jahre der Feldkircher Beweinung Hubers voraus und weist die engsten Beziehungen zu dem jungen Cranach (Schleißheimer Bild von 1503) auf, wie Wilhelm Schmidt festgestellt und auch Voß anerkannt hat.[2]) Ich habe schon früher dem gleichen Meister ein kleines Epitaph für Anna von Preysing, gest. 1527, in der Katharinenkirche in Mühldorf zugeschrieben, das leider durch neuerliche Übermalung sehr viel von seinem ursprünglichen, dem Altmühldorfer Altar völlig

[1]) Wie mir Voß während der Drucklegung dieser Zeilen mitteilt, entsprach er hierin einem Wunsche seines Verlegers.

[2]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, I S. 2147—2149, und Wilhelm Schmidt in Helbings Monatsberichte III, S. 117.



JOSEPH FASSNACHT DER LIEBLING (MARMOR)
Ausstellung der Secession München 1908

entsprechenden Charakter eingebüßt hat.[1]) Unabhängig von Wilhelm Schmidt habe ich gleichfalls in dem Pfäffinger Stammbaum von 1516 des Bayerischen Nationalmuseums (Kat. VIII Nr. 77 a—c) ein Werk des Meisters von Mühldorf erkannt. Ich vermute, daß dieses Triptychon aus Schloß Salmanskirchen, dem Sitze Pfäffingers, stammt. Diese Provenienz würde gleichfalls für die Entstehung des Stammbaumes in Mühldorf sprechen. In diesem Zusammenhange gewinnt eine bisher unberücksichtigte authentische Nachricht an Wert. Eine Haushaltungsrechnung für Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen von 1513 sagt: 11 gulden vor ein gemaltes tüchlinn ssant Johans des Zwelfpot vom maller zu Müldorff kaufft vnd mein gned. Hern bracht.[2]) Rechnungsführer war aber jedenfalls der in den Büchern häufig genannte und eben erwähnte kurfürstliche Rat Degenhart Pfäffinger.[3]) Bei den engen stilistischen Beziehungen des Mühldorfer Meisters zu dem jungen Cranach ist es doppelt schmerzlich, seinen Namen nicht zu kennen. Die Taufe Naglers auf Wilhelm Beinholt, einen Mühldorfer Maler, gest. 1521, dessen Grabstein von der Hand des Matthäus Kreniß in der Pfarrkirche zu Mühldorf steht, halte ich angesichts des Mangels an Anknüpfungspunkten für unzulässig, zumal für Mühldorf aus jener Zeit noch andere Meisternamen genannt werden.

Schließlich noch eine Berichtigung betreffs des Altmühldorfer Altars. Riggenbach[4]) reproduziert eine Notiz Stiaßnys, wonach dieser Altar außer der Jahrzahl 1511 das Monogramm J. S. B. trage.[5]) Stiaßny folgte hier Sighart, der das Monogramm J. S. H. las und einen Johann Sigmund Holbein annahm.[6]) All diese Angaben basieren auf falscher Lesung. Wie ich schon an anderer Stelle nachgewiesen,[7]) handelt es sich bei den betreffenden Zeichen auf der Predella und auf dem Verspottungsbild des rechten Flügels, die man als J. S. H. oder J. S. B. las, um nichts anderes als die Jahrzahl 1511. Ein anderes Künstlerzeichen konnte ich trotz mehrfacher genauer Untersuchung des Altars nicht finden.

In die nächste Nähe des Altmühldorfer Altars scheint mir auch eine Predella mit einem Gemälde der Beweinung Christi im Bayerischen Nationalmuseum (Kat. VIII, Nr. 91) zu gehören. Wilhelm Schmidt schrieb dieselbe einst dem Mathias Grünewald zu.[8]) Dagegen scheint mir vor allem die Qualität zu sprechen. Mit dem Altmühldorfer Meister verbindet das Bild mehr das lebhafte Kolorit als die Typen; der Kopf des bärtigen Mannes rechts gemahnt übrigens etwas an den Joseph von Arimathäa auf Hubers Feldkircher Beweinung. Eine feste Zuschreibung der Predella an einen bestimmten Meister scheint mir in Anbetracht der wenigen Vergleichungspunkte nicht zulässig, man wird es nur ganz allgemein der hier besprochenen Bildergruppe zuweisen dürfen.

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, S. 2141, 2148 und 2202.

[2]) Cornelius Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, 1897, S. 50, woselbst noch ein weiterer hier einschlägiger Eintrag. Robert Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst 1903, S. 120.

[3]) Ich möchte hier ein Mißverständnis Voßens richtigstellen. Das von ihm S. 201 erwähnte Tagebuch ist nicht von Degenhart Pfäffinger, sondern von dessen kunstsinnigem Vetter Hans Herzheimer verfaßt. Ich gedenke den wichtigsten Teil der Handschrift, die Reise beider an den sächsischen Hof, demnächst zu veröffentlichen.

[4]) Riggenbach, a. a. O., S. 52.

[5]) Stiaßny, Eine Altdorfer-Biographie in der »Zeitschrift für bildende Kunst«. N. F. N. (1893), S. 238.

[6]) Sighart, Die mittelalterliche Kunst der Erzdiözese München-Freysing, S. 173.

[7]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, S. 2142 und 2147 ff.

[8]) Repertorium für Kunstwissenschaft XI (1888), S. 358.

In nahem örtlichem und Schulzusammenhang steht zu dem Meister von Mühldorf schließlich eine Folge von nicht weniger als siebenundfünfzig Gemälden, die m. W. bisher unbeachtet geblieben sind, aber, obwohl von ungleichem Wert und von einer gewissen Handwerklichkeit, in einer Geschichte des Donaustils nicht umgangen werden dürfen. Sie bekleiden die Außenwand der Gnadenkapelle in Altötting und bilden in ihren Szenen merkwürdiger Heilungen und Ereignisse ein direktes Analogon zu dem Holzschnittwerk der »Wunder von Maria Zell«. Sie sind um 1520 entstanden, wurden aber mehrfach restauriert.[1]) Trotzdem haben sie sich in den landschaftlichen Partien gut erhalten und zeigen stellenweise eine außerordentliche Reife in der Behandlung der Fernsicht und Stimmung. Bilder, wie der Schiffbruch des Rentmeisters Bernhardt Vorster bei Schärding oder die Darstellung einer ähnlichen Katastrophe bei Moosburg, dann die Landschaften auf den Votivbildern des Peter Palbierer von Ried, des Michel Schefmann von Leopolding oder des Maurergesellen Wolfgang sind von allergrößtem Interesse und gehen weit über das gemeine Können der »Tuifelemaler« hinaus. Das Figürliche ist schwächer und hat auch mehr durch Übermalungen gelitten. Nichtsdestoweniger bieten sich auch hier neue Aufschlüsse. Jedenfalls wird man den »Wundern von Altötting«, die nebenbei bemerkt eine Fülle kulturgeschichtlicher Merkwürdigkeiten namentlich auch auf medizinischem Gebiete in sich schließen, für die Zukunft Beachtung schenken müssen als der bedeutendsten Serie von Malereien ihrer Zeit und besonders mit Rücksicht auf den geringen Bestand an derartigen Werken im kirchlichen Bereiche Passaus, — dem Sitze Wolf Hubers.

Noch ein Blick nach Feldkirch und Passau! In Feldkirch haben sich keine weiteren Malereien erhalten, die zeitlich und stilistisch mit Huber oder dessen Kreis in Berührung stehen. Voß erwähnt aber zwei Gemälde im Landesmuseum des nahen Bregenz, die »mit ihren weiten Landschaften, den klein gezeichneten, oftmals zentralen Architekturen etc. einigermaßen wenigstens an die Wiener Allegorie erinnern; es fehlt aber an einleuchtender, stilkritischer Beziehung zu Huber«. Zur Beurteilung der beiden, in trostlosem Zustande befindlichen Bilder möchte ich darauf hinweisen, daß dieselben aus der Friedhofkirche in Feldkirch stammen, an eine gewisse Abhängigkeit von Huberschen Werken also wohl gedacht werden könnte, freilich nur ganz im allgemeinen, denn die Bilder gehören schon der Mitte des 16. Jahrhunderts an. Das eine derselben, das Epitaph mit der Auferweckung des Lazarus, trägt übrigens die Bezeichnung: M. F. 1552.

Auch in Passau, Hubers langjährigem Wohnsitz, findet sich nicht ein Bild mehr von seiner Hand, doch hätten die beiden Huber-Forscher gerade deshalb wohl einiger für die Entwicklungsgeschichte des Donaustils recht interessanter Bilder der bischöflichen Gemäldegalerie dortselbst gedenken dürfen. Ich habe hier namentlich ein etwas derb gemaltes Martyrium der hl. Ursula und die außerordentlich sorgfältig durchgeführte Tafel eines hl. Hieronymus — von Dürerschem Gepräge — in der Landschaft, vom Jahre 1513 im Auge.

Das einzige Bild Hubers, das sich in Passau nachweisen ließ, erwähnt das Supplementum Bruschianum Vindobonae 1692 S. 94 mit den Worten: »Sigismund Reisacher, Präpositus monasterii S. Nicolai obiit 1540. Sepelitur in sacello S. Ruperti, ubi insignis et tabula addita, quam pinxit Wolfgangus Huber, Apelles Germanicus.« Nach Zimmermanns Churbayerischem geistlichem Kalender von 1756, S. 597, stellte das auf Holz gemalte Bild ein »Begräbnis



EMIL JUNG (OSNABRÜCK) TAUFSTEIN
Ausgeführt für die Herz Jesukirche zu Neustadt a. Dosse. Text S. 95

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I, S. 2405.

Christi« dar. 1756 war es noch vorhanden, war aber »der besseren Konservierung wegen« in einem Gastzimmer aufgehängt.[1])

Das Bild gilt als verschollen, jedenfalls ließ es sich in Passau nicht mehr eruieren. Dagegen bin ich geneigt, es in einem Gemälde der Grablegung in der Galerie des Stiftes Klosterneuburg wieder zu erkennen.[2]) Diese Grablegung Christi geht in der figürlichen Komposition unverkennbar auf den bekannten schönen Stich Mantegnas (B. 3) zurück, der im Gegensinne umgearbeitet wurde.[3]) Alles aber wurde verdeutscht, der wilde laute Schmerz erscheint gedämpft, die Hast und Unruhe der Handlung gemäßigt, die Szene durch die abgeschlossene Landschaft stiller, intimer. Nur der weite flatternde Mantel Josephs von Arimathäa gemahnt noch an die bewegte Darstellung Mantegnas. Das Bild ist nicht gut erhalten und zum Teil stark übermalt, immerhin glaube ich noch genügend Anhaltspunkte gefunden zu haben, um eine Zuweisung an Huber nicht für gewagt erscheinen zu lassen. So sehe ich in dem phantastisch vom Mantel umhüllten Kopfe Josephs große Ähnlichkeit mit jenem der Feldkircher Beweinung, bei dem zur Klage geöffneten Munde des Johannes mit den dicken, stark betonten Lippen denkt man unmittelbar an die vor Maria knieende männliche Figur auf der Wiener Kreuzerhöhung oder den reich gepanzerten Krieger desselben Bildes. Auch für den Nikodemus und die trauernden Frauen bieten die bekannten Bilder Hubers, namentlich die Beweinung, geeignete Analogien. Ebenso widerspricht nicht das Kolorit meiner Vermutung, zeigt vielmehr in dem blauweißen Mantel Mariens und dem orangegelben Gewand des hl. Johannes engste Beziehungen zu diesem Meister. Die Veränderung der Landschaft des Italieners, die an Stelle des aufklagenden Weibes einen Felsendurchblick mit einem Walde gibt, scheint mir ebenfalls für Huber sehr wohl denkbar. Das Bild hat das etwas ungewöhnliche Format von 88 cm Höhe zu 80 cm Breite, ist, wie es auch von dem verschollenen Passauer »Begräbnis« heißt, auf Holz gemalt und wird in dem Katalog als in der »Art der Regensburgischen Meister« bezeichnet. In der Mache, die sich übrigens der Übermalungen halber nicht überall mit Sicherheit nachprüfen läßt, scheint es nicht auf der Höhe der anderen Werke Hubers gestanden zu haben; das dürfte aber bei einem Epitaph nicht sonderlich wundernehmen.[4]) Erweist sich die Zuweisung der Klosterneuburger Grablegung als berechtigt, so würde diese Tafel mit Hinblick auf die direkte Verwertung einer Komposition Mantegnas für Hubers Kunst und Schaffen besonderer Beachtung wert sein.

Noch fristet manch Bild, das in der Entwicklungsgeschichte des Donaustils einen hervorragenden Platz beanspruchen darf, in den Kirchen und Klostergalerien des Donaugebietes ein verschwiegenes Dasein. Welch erstaunliche Behandlung des Landschaftlichen, welche Vertiefung des Raumes entfaltet, um nur eines noch zu nennen, das Votivbildnis des Bischofs Ulrich von Passau vom Jahre 1497, mit dem entzückenden Ausblick auf die Dreiflüssestadt, in Stift Herzogenburg![5]) Auch des Porträts eines Mannes von 1502 ebendort mag noch flüchtig gedacht werden.

Man wird, glaube ich, sehr wohl bei diesem Thema trotz Voß ohne Pacher auskommen können, wenn man das nächstliegende Material einmal genauer kennen und über die Lebensgeschichten der einzelnen Kunstwerke, zumal jener, die von ihrem ursprünglichen Stand- und Entstehungsorte in Galerien und Museen gewandert sind, zuverlässiger unterrichtet sein wird. Aber nicht allein die Werke wird man zu sich sprechen lassen dürfen, sondern, wenn irgend tunlich, auch die schriftlichen Urkunden. So läßt sich z. B. um das Jahr 1530 ein Meister Wolfgang als Maler in Stein an der Donau urkundlich nachweisen. Ob er mit Wolf Huber identisch ist, erscheint mir noch fraglich, denn dieser saß aller Wahrscheinlichkeit nach bis zu seinem Tode in Passau. Dort wenigstens starb er Anfang Juli 1553.[6]) Wir haben also der bisher nur bis zum Jahre 1542 oder 1544 angenommenen Tätigkeit des Altdorfer zunächststehenden »Donaumalers« noch mehr als zehn Jahre zuzulegen. Und deshalb heißt es noch rege Ausschau nach weiteren Werken seiner Hand halten.

[1]) Riggenbach a. a. O., S. 9.

[2]) Die Schatzkammer und die Kunstsammlung im Augustiner Chorherrnstifte Klosterneuburg. Wien 1889. S. 192, Nr. 47.

[3]) C. Drexler u. C. List, Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg, ca. 1901, Taf. XXXI. In beiden eben erwähnten Werken wird nur eine Ähnlichkeit des Johannes mit jenem auf Mantegnas Stich (B. 3) erkannt. Es ist jedoch die Benützung der ganzen Komposition unverkennbar.

[4]) D. Hans Renn in Stift Klosterneuburg bestätigt durch neuerliche Untersuchung meine Vermutung, daß der untere Teil der Tafel, also wohl die Legende, abgesägt worden ist. Über die Provenienz des Gemäldes ließ sich nichts ermitteln.

[5]) Auf dieses interessante Votivgemälde haben zuerst J. Heider und J. V. Häufler im Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen III (1850), 2. Band S. 151, hingewiesen. Stiaßny a. a. O., S. 426.

[6]) Über dieses bisher unbekannte Todesdatum Hubers s. meine Notiz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, Heft 12.



KARL SCHADE
@ STURM @

Text S. 86

KARL SCHADE

Von ED. HAAS

Alle wahrhaft bedeutenden Geister haben ihre Mission zu erfüllen und erfüllen sie in der Tat früher oder später. Das Genie und das Talent sind keine Zufälligkeiten im Reiche der die Menschheit fördernden Kräfte, sie haben einen Grund, zu sein, und können daher nie im Dunkel begraben bleiben, denn wenn die Menge nicht zu ihnen kommt, so wissen sie zur Menge zu kommen. Das Genie gleicht der Sonne: sie wird von aller Welt bemerkt — das Talent dem Diamanten, der lange verborgen bleiben kann, am Ende aber doch immer von jemand entdeckt wird.

So Henry Murger in der Einleitung zu seinem bekannten Buche »Die Bohème«. Ja, und warum bleibt denn so mancher Diamant oft lange verborgen? Weil er nach Murger zur Klasse der unbekannten Bohème gehört, zu der großen Familie armer Künstler, die vom Verhängnis zum Inkognito verdammt sind, weil sie nicht in die Öffentlichkeit zu dringen vermögen, um ihre Existenz in der Kunst zu bekunden und durch das, was sie bereits sind, zu zeigen, was sie dereinst werden könnten. Es ist dies das Geschlecht der hartnäckigen Träumer, für welche die Kunst Herzenssache, kein Handwerk ist, Enthusiasten, Idealisten...

Zu dieser Klasse von Künstlern gehört auch Karl Schade. 46 Jahre ist der Mann nun alt, und doch sind wir kaum je in einer Kunstzeitschrift oder im Schaufenster einer Kunsthandlung einer Reproduktion seiner Werke begegnet. Freilich, wer so manchen Salon vornehmer, besonders österreichischer Familien, selbst bis in Fürstenkreise betreten könnte, würde da zu seinem Erstaunen nicht wenige Schades finden. Das ist nun einmal so seine Art; um alles in der Welt kein Aufhebens, keinen Tamtam. Hübsch bescheiden in einem stillen, traulichen Winkel, und Meister Schade ist's zufrieden. Wie mancher geschäftseifriger, wohlmeinender Verleger mußte da wieder unverrichteter Dinge abziehen — nichts zu machen, Freund Schade gibt nichts heraus. Für Dreifarbendrucke und dergleichen ist er nicht zu haben. Einem Einsiedler gleich vergräbt er sich in irgend einem gottverlassenen Nest, das aber nicht Burghausen, Dachau oder Worpswede heißt; am liebsten wäre ihm überhaupt ein namenloses. Da sitzt er denn jahrelang und malt und malt — Natur, nichts als Natur. Die schönsten Fleckchen Erde nimmt er auf seiner Leinwand mit; freilich nicht den Golf von Neapel, nicht Venedig oder Ragusa, nicht einmal ein Stückchen Alpenwelt — nur einen simplen Hohlweg, dessen schneebepolsterte steile Hänge schüchtern das zarte, weiche Mondlicht streift, einen mit Neuschnee bedeckten Hügelrücken, hinter dem ein kleines, liebes Bauernhäuschen vorwitzig seinen weißen Dachgiebel hervorstreckt, in der offenbaren Absicht, nach dem eben anbrechenden Tag auszuschauen, der in seinem schillernden Morgenduft so schön zu werden verspricht. Blühende Kirsch-



KARL SCHADE — ZWIELICHT

Zu nebenstehendem Artikel



KARL SCHADE — BLICK IN DIE AU

Zu nebenstehendem Artikel

bäume malt Schade, Kirschbäume, die ihr schneeiges Weiß verschwenderisch, wie Frau Holle, über ein strohbedachtes Bauernhüttchen ausschütteln; grünende Kornfelder, die sich im linden Maienwinde wiegen; weite Ausblicke ins erntegesegnete Tal; düstere, gewitterschwangere, graue Regenwolken; ein einsames, weltabgelegenes Heim im stillen Abendfrieden — einen vergessenen Gottesacker mit eingeschneiten Kreuzen. Das sind freilich keine Ausstellungsbilder. Oder doch?

Als Schade vor zwei Jahren zum erstenmale in der Wiener Secession eines seiner schlichten innigen Landschaftsbilder ausstellte, da war gerade dieses eines von den wenigen, die eine angesehene deutsche Kunstzeitschrift von dieser Secessionsausstellung reproduzierte. Sobald er sich einmal öffentlich gezeigt, hatte er auch schon seine Anhänger und Verehrer.

Karl Schade läßt sich nicht so leicht rubrizieren, als Mensch und als Künstler nicht; das mag in seinem ganzen Wesen, in seiner Entwicklung liegen. Von Jugend an ist er einer von den Einsamen, Stillverschwiegenen geworden, die ihre eigenen schmalen Pfade gehen. Im Böhmerland zu Rokykau, erblickte Karl Schade im Jahr 1862 als Erstgeborener deutsch-böhmischer Eltern das Licht der Welt. Drei Geschwister folgten ihm noch nach. Der Vater, ein kleiner Bauunternehmer beim Eisenbahnwesen, der unfreiwillig das reinste Nomadenleben führen mußte, starb bald, so wollte es nun einmal das Schicksal. Der kleine Karl, der um sein Leben gerne Maler geworden wäre, auch schon bei einem Volksschullehrer und später in der Bürgerschule zu Falkenau zeichnen durfte, sollte sich nicht lange dieses Glückes erfreuen. Frau Sorge klopfte an die Türe. Der Erstgeborene brachte der Mutter ein Opfer, er wurde Kadett in Prag. Doch, Mutteraugen sind nicht blind. Bald finden wir den opferfreudigen Jüngling an der höheren Staatsgewerbeschule in Pilsen, wohin ihn Mütterchen geschickt. Vier Geschwister, eine kranke Mutter. Schade wird Unterlehrer an einer Volksschule. Den kümmerlichen Nebenerwerb legt Mütterchen fürsorglich auf die Seite, wer weiß, vielleicht glückt es ihm doch, er malt ja in seinen Mußestunden schon so tüchtig. Und richtig,



K. AKERBERG DETAIL VON EINER GRABPLATTE

Vgl. Abb. S. 89. Text unten

Schade wird Schüler der Wiener Kunstgewerbeschule bei Wasser und Brot und einer geistigen Kost unter Minningerode, die dieser fast gleichkommt. Endlich winkt die Akademie. Der Nebenerwerb reicht knapp auch für Mutter und Brüder. Da, eine unselige Rippenfellentzündung. Kaum unter liebevoller mütterlicher Pflege im Erzgebirge genesen, wird Schade zur Fahne einberufen. Was half alles Flehen der Mutter — der Erlöser Tod erbarmte sich ihrer. Schade, der Unbeugsame, nahm seine Studien wieder auf. Bald ging er von der Akademie hinweg wieder hinaus in seine geliebte, menschenfremde, feine Natur, in der er als Knabe schon viele Stunden einsam geweilt. Er wurde sein eigener Lehrmeister in jeglicher Beziehung. Selbst auf farbenchemischem Gebiete betätigte er sich fortwährend als technischer Experimentator. Nicht allein, daß er so seinen Bildern die denkbar möglichste Dauer und den stärksten Widerstand gegen alle atmosphärischen Einflüsse sichern wollte — sie entstehen alle nicht in temperierter Atelierluft unter neutralem Nordlicht, sondern draußen in der Natur bei heißem, sommerlichem Sonnenbrand oder auch gar in bitterkalter, mondscheinheller Winternacht — seinen Werken wohnt eine außerordentliche Brillanz des Kolorits, eine sieghafte, doch keineswegs aufdringliche, sondern vielmehr einnehmend ruhig wirkende Leuchtkraft inne. Äußerste Individualität steckt in all seinen Werken.

Kann man da nicht auch von einer »unbekannten Bohème« reden? Anstatt sich der weiten Welt, die in unserem mit Surrogaten überfütterten Zeitalter förmlich nach echter, wahrer Kunst lechzt, zu offenbaren, vergräbt sich der Mann in seine Einsamkeit und tut, als ob die Welt nicht existiere. Seine Werke, die gleichsam mit seinem Herzblut geschrieben wie Ozon in unserer dicken Stadtluft wirken, wie Frühlingsduft, der durchs offene Fenster im Maienmorgen ins Zimmer streicht, verdienten es, mehr an die Öffentlichkeit zu kommen. Am Ende wird das Talent doch immer von jemand entdeckt, meint Murger zum Troste aller verborgenen Veilchen. Nun, der Entdeckung braucht, wie wir ja gesehen, Karl Schade nicht mehr zu harren, das Licht brennt schon lange, man muß es nur auf den Scheffel stellen, damit es die Leute auch sehen, und sehen sie's erst einmal, dann werden sie's auch nicht erlöschen lassen. Und ist erst das erreicht, dann sind diese Zeilen doch nicht umsonst geschrieben (Abb. S. 85—87).

GRABDENKMAL

Am 6. August 1906 starb Ihre Kgl. Hoheit die Prinzessin Mathilde von Bayern, Gemahlin des Prinzen Ludwig von Sachsen-Koburg, im Alter von 28 Jahren, allgemein innig betrauert. Auf ihren Wunsch fand die hohe Frau ihre letzte Ruhestätte in dem trauten und reizvoll gelegenen Kirchlein zu Rieden bei Leutstetten, unfern Starnberg. Ihr Leib harrt vor dem Altare, vor dem sie oft in Andacht gekniet, der seligen Auferstehung entgegen.

Dort erhielt sie nun ein Grabdenkmal, das ebenso sinnig wie würdig und ergreifend ist. Auf der schlichten Grabplatte, die sich nur wenig über den Boden der Kirche erhebt, ruht die Gestalt der Entschlafenen, in feierlich ernster Lage, in schlichte Gewänder gehüllt. Zu Häupten der Prinzessin sitzen zwei trauernde Putten, die einen Kranz halten, eine rührende Anspielung auf ihre beiden Kinder, die sie im Tod verlassen mußte. Über dem Antlitz ist heiliger Friede ausgegossen. Am Kopf- und Fußende befinden sich Tafeln mit kurzen Inschriften (Abb. S. 88 und 89).

Das vornehme Denkmal ist ein Werk des Bildhauers K. Akerberg, der an der Akademie zu München als Assistent Prof. Hildebrands wirkt. Es ist in Untersberger Marmor ausgeführt.



K. AKERBERG GRABPLATTE FÜR I. K. H. PRINZESSIN MATHILDE VON BAYERN

Text S. 88

WEIHEGABE FÜR DIE DORMITIONSKIRCHE IN JERUSALEM

Die »Ausstellung München 1908« ist geschlossen. Unter vielen erfreulichen Eindrücken derselben wird stets die Erinnerung an die dort geschauten Erzeugnisse der Goldschmiede- und Metallkunst einer der erfreulichsten sein. Gerade in kirchlichem Kunstgerät war ja ebenso Originelles wie Gediegenes in ziemlich reicher Auswahl zu sehen. Hier ist ein ganz allgemeiner Fortschritt in Geschmack und Technik gar nicht zu verkennen. Diese Zeitschrift wird sich denn auch näher damit befassen.

Heute möchten wir nur das herrliche Weihegeschenk der Genossenschaft katholischer Edelleute in Bayern hervorheben, das aus der Hand Fritz von Millers, eines Altmeisters der Goldschmiedekunst Münchens, hervorging.

Das Geschenk ist bestimmt für die Dormitionskirche in Jerusalem, welche sich auf dem Grundstücke erhebt, das von einer altehrwürdigen Legende als Begräbnisplatz Mariens bezeichnet wird (Dormitio S. Mariae) und dessen Besitz die deutschen Katholiken einem hochherzigen Akte des Deutschen Kaisers verdanken.

Nach den Plänen des Architekten Renard erbaut, ist diese Marienkirche, ähnlich der Aachener oktogonalen Pfalzkapelle Karls des Großen, nun dem Abschluß nahe.

Zu ihrem Schmucke spendete auch die Genossenschaft katholischer Edelleute in Bayern eine Votivgabe. Dieselbe ist nach den Vereinbarungen zwischen den Bestellern, Herrn Architekten Renard und Professor Fritz von Miller, gedacht als Lichtträger und Votivtafel zum Schmuck des romanischen Eingangsbogens von dem Hauptraum in die erste[1]) der sieben Kapellen, welche mit dem Chore das Oktogon umgeben.

Renard hatte bei seinem Bau versucht, »deutsche Motive mit den orientalischen Eigentümlichkeiten zu verbinden . . .«, wenn auch der Bau im ganzen romanische Formen tragen sollte. In diesem Sinn ist auch der Stil des originell gedachten Lichtträgers empfunden.

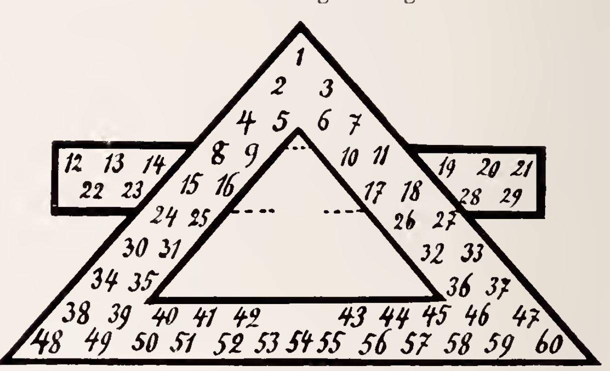
Die Grundfigur des frontalen Lichtträgers ist ein breites Balkendreieck, von einem zur Grundseite parallelen Balken überhöht. Die Mitte des Dreiecks ist von einem Tatzenkreuz ausgefüllt. Die breiten Balken dienen zur Aufnahme von 60 Wappen von Familien des katholischen Adels. Diese sind in köstlichem Email auf Feinsilber hergestellt. Die Zwischenräume und Ecken der Flächen sind mit Bronzereliefs von Tauben, geflügelten Löwen, Adlern und Greifen, reichglänzenden Halbedelsteinen und Kristallen, und feinen stets wechselnden Filigranornamenten in natürlichem Kupfer ausgefüllt. Die sämtlichen Wappen sind im K. Reichsheroldsamte revidiert und nach Entwürfen von Professor Hupp ausgeführt.

Krabben und Kristallknäufe zieren den Dreieckgiebel. Unten hängen in kräftig geschmiedeten Metallringen sieben etwas größere Wappen, jene der Vorstandschaft nach dem Stande von 1906.[1]) Zwischen letzteren sehen wir

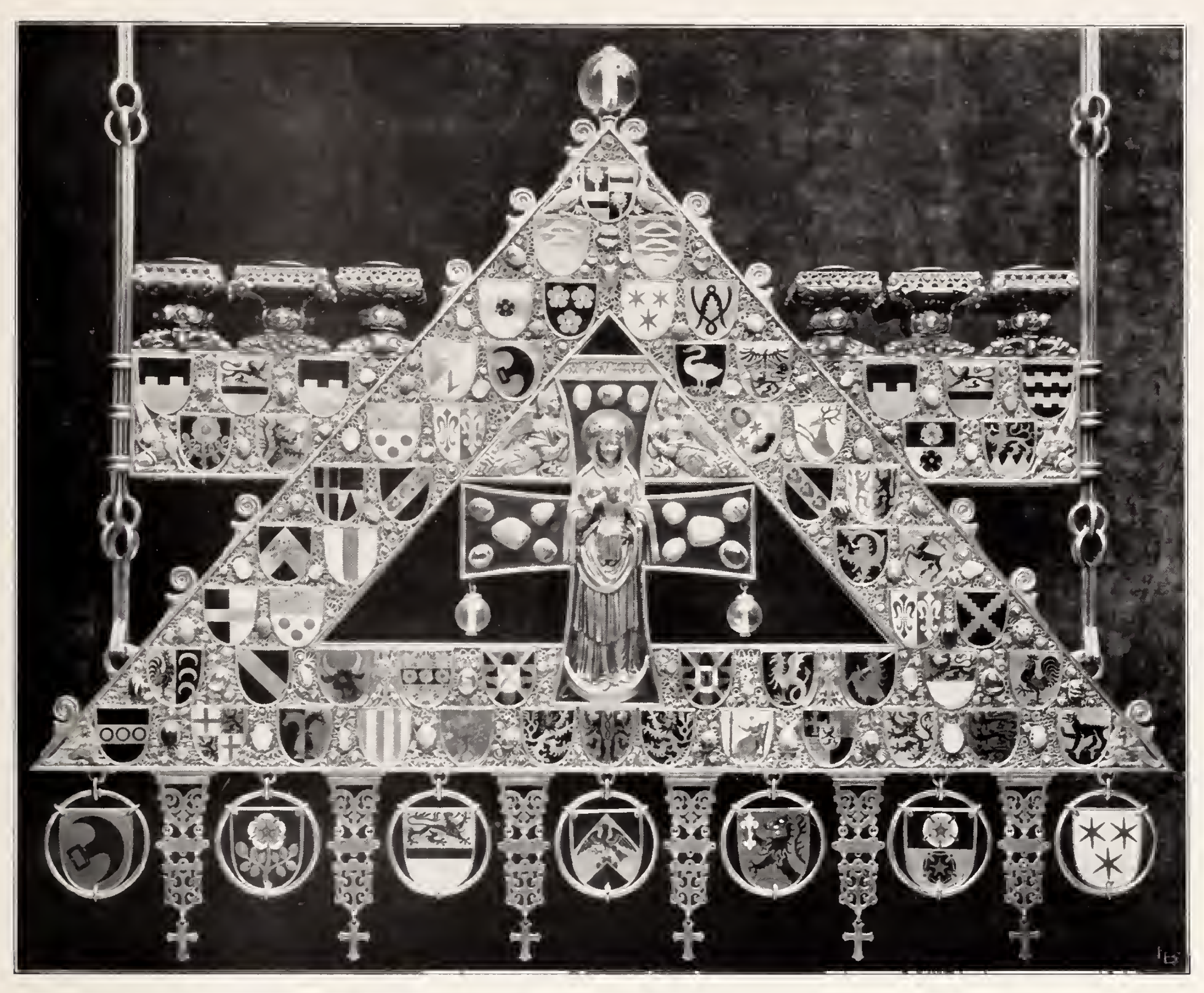
[1]) Diese erste Kapelle wird auf Anregung des hochseligen Bischofs von Eichstätt, Freiherrn von Leonrod, dem hl. Willibald geweiht sein, als dem ersten deutschen Bischofe, welcher ins heilige Land gewallfahrtet.

[1]) Die Wappen und die rückseitig entsprechenden Inschriften sind mit Ausnahme des ersten lediglich nach künstlerischen Rücksichten angeordnet, aus demselben Grunde erscheinen zumeist die Urwappen.

Das Schema der Verteilung ist folgendes:



1. Dr. Franz Leopold Freiherr von Leonrod, Bischof von Eichstätt. — 2. Emmerich und Max Grafen von Arco-Valley. — 3. Ferdinand, Joseph, Max und Nikolaus Grafen Arco-Zinneberg. — 4. Eckart und Hermann Freiherren von von und zu Aufseß. — 5. Philipp Prinz und Herzog zu Arenberg. — 6. Anton, Dr. Heinrich, Karl I und Karl II Freiherren von Aretin. — 7. Klemens Freiherr von Thünefeld. — 8. Friedrich Balduin und Friedrich Freiherren von Gagern. — 9. Hans Karl und Moriz Freiherren von und zu Franckenstein. — 10. Joseph und Robert Grafen von Deym, Freiherren von Střitež. — 11. Maximilian und Wilhelm Freiherren von Cetto. — 12. Albert, Konrad, Richard, Warmund Grafen von Preysing-Lichtenegg-Moos (Kronwinkel). — 13. Max Freiherr von Pfetten-Ramspau. — 14. Max Graf von Preysing-Lichtenegg (Schlachtegg). — 15. Karl Freiherr von Freyberg-Jetzendorf. — 16. Georg Graf Fugger zu Kirchberg und von Weißenhorn. — 17. Max Freiherr von Kramer. — 18. Dr. Karl August Graf von Drechsel auf Deufstetten. — 19. Max Emanuel und Wilhelm Grafen von Preysing-Lichtenegg-Moos (Moos). — 20. Sigmund Freiherr von Pfetten-Arnbach. — 21. Bertram Fürst von Quadt zu Wykradt und Isny. — 22. Emanuel, Rudolph und Theodor Grafen von Basselet de La Rosée. — 23. Dr. Georg und Karl Freiherren von Hertling. — 24. Dietrich Freiherr von Laßberg. — 25. Robert Freiherr von Gumppenberg-Peuerbach. — 26. Hans Georg Freiherr von Gumppenberg-Pöttmes-Oberbrennberg. — 27. Alfons Graf von Mirbach-Geldern-Egmont. — 28. Dr. Max, Karl Alfred und Joseph Maria Freiherren von Soden-Fraunhofen.



FRITZ VON MILLER
Weihegabe für die Dormitionskirche in Jerusalem. Text S. 90

Gehänge, welche an den Schmuck byzantinischer Kronen erinnern. Der obere Balken trägt die sechs vollmodellierten, je paarweise variierten kurzen Leuchter. Das Ganze bildet so den glänzenden Rahmen für das wiederum reich mit Steinen und Kristallkugeln geschmückte Kreuz, auf dessen Mitte sich ein hoheitvolles Madonnenrelief befindet.

Es ist das Motiv der Patrona Bavariae, der Schirmherrin der Genossenschaft: Maria auf

— 29. Arthur und Friedrich Karl Grafen von Schönborn-Wiesentheid. — 30. Ludwig, Hugo, Otto, Max Grafen von Lerchenfeld-Köfering. — 31. Erwein Fürst von der Leyen und zu Hohengeroldseck. — 32. Nepomuk Freiherr von Imhof. — 33. Otto Freiherr von Hirschberg. — 34. Max und Dr. Oskar Freiherren Lochner von Hüttenbach. — 35. Alfred Freiherr von Freyberg-Haldenwang. — 36 Karl Ernst Graf Fugger von Glött. — 37. Ferdinand Graf von Hompesch. — 38. Ferdinand Freiherr von Schrottenberg. — 39. Konrad Freiherr Malsen von Tilborch. — 40. Karl Theodor Graf von und zu Sandizell. — 41. Dr. Heinrich und Ferdinand Freiherren von Papius. — 42. Albrecht Fürst zu Oettingen-Spielberg. — 43. Karl Fürst zu Oettingen-Wallerstein. — 44. Eduard de Garnerin Graf von Montgelas. — 45. Alexander und Dr. Ferdinand Freiherren von Moreau. — 46. Dr. Sigmund Felix Freiherr von Ow-Felldorf, Bischof von Passau und Anton Freiherr von Ow-Felldorf. — 47. Stephan Freiherr Griessenbeck von Griessenbach. — 48. Hermann Freiherr Reichlin von Meldegg. — 49. Friedrich Freiherr von Bodeck-Ellgau. — 50. Max Freiherr Taenzl von Trazberg. — 51. Albrecht und Karl Grafen von Seinsheim-Sünching. — 52. Bernhard Graf von Spreti-Hohen-Paehl, Karl Graf von Spreti-Weilbach, Theodor und Adolph Grafen von Spreti-Kapfing. — 53. Adolph Graf von Walderdorff. — 54. Otto Graf von Rechberg und Rothenlöwen (Donzdorf), Ernst und Bernhard Bero Grafen von Rechberg und Rothenlöwen (Ellkofen). — 55. Hugo, Dr. Franz, Leopold und Wilderich Leopold Grafen von Walderdorff. — 56. Hugo Graf von Oberndorff. — 57. Richard und Theoder Freiherren von Vequel-Westernach. — 58. Ludwig Freiherr von Zu-Rhein. — 59. Wilhelm Fürst von Waldburg-Zeil-Trauchburg. — 60. Erhard Freiherr von Perfall.

Die Träger der sieben Wappen des Vorstandes sind: 1. Hans Karl Freiherr von und zu Franckenstein. — 2. Emanuel Graf Basselet de La Rosée. — 3. Sigmund Freiherr von Pfetten-Arnbach. — 4. Ludwig Graf von Lerchenfeld-Köfering. — 5. Dr. Georg Freiherr von Hertling. — 6. Dr. Max Freiherr von Soden-Fraunhofen. — 7. Dr. Heinrich Freiherr von Aretin.



PAUL SIEGWART (AARAU) KIRCHE U. PFARRHAUS IN MENZIKEN
Außenansicht. Text S. 93

der Mondsichel hält das segnende Jesuskindlein im Schoße. In den Winkeln am oberen Kreuzbalken sind noch zwei Engel, darüber die Schrift »Ave Maria« angebracht.

Das Werk ist mit unendlicher Liebe für die kleinste Einzelnheit ausgedacht und ausgeführt. Der Reiz des wechselnden Metalls, der bunten Pracht der Steine und der leuchtend emaillierten Wappen, wie das alles sich vom goldschimmernden Grunde abhebt, ist ganz eigenartig. Besonders fein ist aber die Einordnung dieser vielen Details in den Raum, so daß dies vielgliedrige Ganze sich einheitlich zusammenschließt. Einzelnheiten wie die Eckfiguren sind meisterhaft.

»Es ist ein herrliches Werk, dessen satter Prunk durch die strenge Stilführung und Komposition zu feierlichem Ernst erhoben wird.«

Unsere Abbildung gibt anschaulich diese Pracht wieder — freilich der besondere Reiz der Farbe kann hier kaum geahnt werden.

Die Höhe des Lichtträgers bis zu dem Kristallknauf ist 1 m, die größte Breite 1,25 m.

An Steinen sind angebracht: Opale und Opaline, Lapis, Mondstein, Türkisen, Topas, Turmalin, Chrysocoll, Amethyst usw., über 70 Stücke von ansehnlicher Größe.

Die Kugeln sind Bergkristall; sämtliche Wappen Feinsilber (3500 gr., ohne jede Kupferlegierung). Das Gesamtgewicht des Lüsters ist ca. 150 Pfd.

Die Rückseite zeigt entsprechend den Schilden die Namen der einzelnen beteiligten Adeligen, und auf dem Kreuze die eigentliche Weiheinschrift: Von der Genossenschaft katholischer Edelleute in Bayern in andächtiger Verehrung der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria als Weihegabe in die Sionskirche zu Jerusalem gestiftet 1906.

An der Kante des Kreuzes steht: Fritz von Miller fec. 1906—8.

Das Werk steht so vor uns als ein Bekenntnis gläubiger Gesinnung, ein edles Kunstwerk, eine feudale Weihegabe, deren Vollendung wohl allen Beteiligten nicht nur eine stolze Befriedigung, sondern vor allem eine fromme Stiftung zur Erinnerung später Generationen bedeutet.

Nichts kann reich und vornehm genug erscheinen als Weihegabe an so heiligem Orte!

Mögen an der Stätte des Hinscheidens Mariä noch späte Enkel an die treue Gesinnung ihrer Vorfahren erinnert werden! Möge manch ein Pilger dort sich erfreuen an einer sinnigen Bekundung der Pietät deutscher Männer und an einem würdigen Erzeugnis deutschen Kunstfleißes!

Eichstätt, Allerheiligen 1908. Dr. Oscar Freih. Lochner von Hüttenbach



PAUL SIEGWART KIRCHE IN MENZIKEN
Vorhalle mit Dachgiebel



PAUL SIEGWART (AARAU) INNERES DER KIRCHE IN REINACH-MENZIKEN
Altar und Kanzel von Bildhauer Lench, Zürich. Text unten

KIRCHE UND PFARRHAUS IN REINACH-MENZIKEN

Erbaut von Paul Siegwart in Aarau

(Hierzu die Abb. S. 92—96)

Mit Rücksicht auf das stete Anwachsen der römisch-katholischen Genossenschaft Reinach-Menziken im Kanton Aargau (Schweiz) ward dieselbe genötigt, für eigene Kultgebäude zu sorgen und beschloß daher den Bau einer kleinen Diasporakirche mit 200 Sitzplätzen in Verbindung mit einem kleinen Pfarrhaus. Der Bauplatz, ein Feldstreifen von Norden nach Süden verlaufend ca. 32 m breit, war zum Bau geschenkt worden. Die Mittel zum Bau waren bei Baubeginn nur teilweise vorhanden, und war höchste Sparsamkeit bei der Ausführung deshalb sehr geboten.

Um Kirche und Pfarrhaus dem Landschaftsbild und der Umgebung einzufügen, lehnte sich der Künstler, Architekt Paul Siegwart in Aarau, an die bodenständige Bauart der aargauischen Bürgerhäuser an, die in der ganzen Gegend zum Glück noch zahlreich vorhanden sind. Die großen Dachvorsprünge mit kräftiger Bemalung verlangte das Bauwerk infolge seiner exponierten Lage an einem Berghang zum bessern Schutz des Wandverputzes. Als Motiv zur Bemalung der Dachvorsprünge diente ein Flechtenornament mit blauen dazwischen gesteckten Kornblumen.

Durch eine kleine Vorhalle gelangt man ins Kircheninnere, die Kirchtüre erhielt geschmiedete Zierbänder, Weinlaub mit Rebe, bunt bemalt. Das Kirchenschiff, ein Rechteck von 10 m × 16,30 m ist nach oben durch ein flaches Tonnengewölbe aus Holz abgeschlossen. An das Schiff schließt nach Südosten das Chörlein an, das mit einem halben Zehneck endigt. Der Chor als Hauptraum erhielt naturgemäß die reichste Ausstattung. Das Chorgewölbe ziert ein naturalistisch gehaltenes Rosenmotiv, das gleiche Motiv findet sich auf dem Sockel, als Kübelpflanze gedacht, wieder, Blattgirlanden verbinden die einzelnen Blumentöpfe. Durch drei Figurenfenster fällt reiches Licht in den Chor; die Fenster stellen dar den Englischen Gruß, St. Joseph mit dem Jesusknaben und die heilige Elisabeth.

Die Holzdecke im Schiff wird durch breite Gurten in acht Felder geteilt. Die Gurten und Deckleisten sind reich mit Schablonen-

ornamenten geschmückt. An den Kreuzungspunkten der Gurten sind Darstellungen aus der Lauretanischen Litanei, als Arche des Bundes, Himmelspforte, Goldenes Haus, Geistliches Gefäß der Andacht und Morgenstern. Die Hauptgurten zeigen symbolischen Pflanzenschmuck, als Rose, Eiche, Distel oder Palme, und Weinrebe. Der Grundton der Holzdecke ist blaugrau, die Struktur des Holzes sichtbar lassend.

Die Altäre und die Kanzel sind aus gelblichem Savonierstein erstellt, mit Ausnahme der massiven Altar- und Kanzelstufen. Die Tabernakeltüre ist Bronzeguß vergoldet und zeigt ein Relief Christus am Kreuze mit Maria und Johannes. Die Leuchterbank und das Innere ziert ein Ähren- und Traubenornament. Bei sämtlichen Ornamenten sind entweder einzelne Punkte wie Beeren, Überschläge der Rosen, Nimbus u. dgl. vergoldet, oder aber der Grund mit gelbem Ocker angelegt.

Die drei Altargemälde stellen dar St. Martin, St. Antonius und die Kirchenpatronin St. Anna mit Maria.

Am Chorstuhl sind noch zu beachten der geschnitzte Fries mit Pelikan und Storch mit Kröte, ersterer Sinnbild der Klugheit, die Kröte der Unwissenheit und des Unglaubens.



PAUL SIEGWART BEICHTSTUHL
In der Kirche zu Menziken



PAUL SIEGWART TAUFSTEIN
In der Kirche zu Menziken



Als Schmiedearbeit ist die Ewiglichtlampe bemerkenswert.

Bei Beschaffung der Kultgegenstände, als Leuchter, Monstranz, Blumen, Altardecken u. dgl. wurde der Künstler nicht befragt, was zur Folge hat, daß die angestrebte Einheitlichkeit in der Ausstattung leider fehlt.

Die Sakristei befindet sich im unteren Turmgeschoß, im oberen ist der Paramentenraum, zugleich Läutestube, vom ersten Stock des Pfarrhauses direkt durch eine Türe zugänglich, von der Sakristei durch eine besondere Treppe. Der Sakristan gelangt infolge von außen direkt in die Sakristei und von da in die Läutestube, ohne das Pfarrhaus betreten zu müssen.

Im Pfarrhaus sind neben den nötigen Kellerräumen im Parterre ein Unterrichtssaal, der bei außerordentlichen Anlässen wie Kirchweih, Firmung u. dgl. als Sakristeiraum benutzt werden kann, ferner ein Amtszimmer für den Pfarrer, nebst Aborten, im ersten Stock sind drei Zimmer, Küche Speisekammer und Abort, im Dachstock ein Gastzimmer, Zimmer der Bedienung nebst den nötigen Nebenräumen. Im Wohnzimmer fand ein grüner Kachelofen mit schablonier-

tem Kachelmuster Aufstellung. Kirche, Turm und Pfarrhaus sind mit Ziegeln gedeckt, Orgel und Glocken fehlen zurzeit noch.

Mit dem Bau wurde im Juli 1906 begonnen, am 2. September 1907 fand die Einweihung statt.

Die Baukosten betrugen exklusive Landerwerb, Orgel und Geläute Frs. 92700. Dagegen sind in dieser Bausumme die Altäre, Altarbilder und Umgebungsarbeiten inbegriffen.

EIN NEUER TAUFSTEIN

Im VIII. Heft des vorigen Jahrgangs veröffentlichten wir auf S. 73—81 der Beil. dreizehn Taufsteinentwürfe, die sämtlich junge Künstler, Studierende der Kgl. Akademie zu München und Mitglieder des Albrecht-Dürer-Vereins, zu Urhebern hatten. Wir berichteten darüber auf S. 81 der Beilage. Heute können wir von einer sehr erfreulichen Frucht des besprochenen Komponierabends berichten. Der Hochwürdige Herr Kuratus P. Pietryga in Neustadt a. Dosse interessierte sich für den auf S. 79 unserer erwähnten Publikation abgebildeten Entwurf des Bildhauers Emil Jung, trat mit dem jungen Künstler vertrauensvoll in Verbindung und ließ den Taufstein für die Herz-Jesu-Kirche in Neustadt a. Dosse ausführen. Da ein Vergleich zwischen Skizze und Ausführung immer seine Reize hat, so reproduzieren wir auf S. 83 nun auch den fertigen Taufstein, zu dem wir den Auftraggeber wie den Künstler beglückwünschen können.

In unserm Fall ist ein richtiger Weg eingeschlagen worden, auf dem recht viele Kirchenvorstände folgen sollten. Wenn man vor der Neuanschaffung eines kirchlichen Einrichtungsgegenstandes steht, so verdient der Wunsch, schon Vorhandenes einzusehen und zu vergleichen, gewiß alle Anerkennung. Dieses Studium von Vorbildern soll jedoch nicht nur den Blick für alles früher geschaffene Gute schärfen und die praktischen Werte desselben in Betracht ziehen, sondern auch das Verlangen nach einem wirklichen Original stärken, das den kirchlichen Anforderungen entspricht, aber auch künstlerisch etwas Gediegenes und Neues bietet. Ganz verfehlt wäre es, wenn man »Vorlagen« suchte, um sie unter Mißachtung des geistigen Eigentumsrechtes eines Künstlers, dessen Arbeit als »Vorlage« dienen soll, durch eine untergeordnete Persönlichkeit oder Firma nachmachen zu lassen. Daß ein solches Verfahren nicht korrekt ist, müßte doch jedermann einleuchten; es ist übrigens auch vor dem weltlichen Gesetze strafbar.

Man sehe sich um einen richtigen Künstler um und lasse sich in jedem Fall etwas Neues entwerfen. Jene aber



PAUL SIEGWART HOCHALTAR DER KIRCHE IN REINACH-MENZIKEN
Modell und Ausführung von Bildhauer Leuch



PAUL SIEGWART CHORSTUHL IN DER KIRCHE ZU MENZIKEN
Mit Wandbemalung und Ewig-Licht-Ampel. Text S 94

halte man vom Gotteshaus fern, die nicht selbst denken und schaffen können oder gar sich bewußt von der künstlerischen Arbeit anderer bereichern wollen. Nur auf diese Weise kann die christliche Kunst aus ihrer mißlichen Lage befreit werden.

DER MINIATURMALER

Um dieses bitt' ich Euch, Frau Herzogin!
An einem gold'nen Sommertage laßt es sein,
Wenn alle Welt in roten Rosen steht.
Daß Euch die Sonne licht die Haut durchscheint
Und purpurn in den Adern glüht das Blut.
Dann sind die blassen Locken ganz durchwirrt
Von Feuerfunken, und der weiße Flor
Um Eure Brust wirkt wie ein silbern Band.
Und gleich Kaskaden fließt der Spitzenschal.

Schönheit braucht Licht und Wärme! Glaubt es mir!
Und sagt mir heut' ein weiches, güt'ges Wort!
Daß Euer Bild in meiner Seele strahle,
Umweht von Milde und von Jugendglanz.
Denn meine Seele geb' ich Eurer Schönheit.
Fest muß ich glauben, daß Ihr reizend seid,
Sonst ist's gefehlt. — Ich bitt' Euch, bringt auch mit
Die süßen Lieder, die Ihr innig liebt.
Petrarkas Verse und den Ossian!
Wenn Euer Herz vor sanfter Rührung bebt,
Dann seid Ihr schön, das Auge mildert sich
Und lächelnd wölbt sich Euch der feine Mund.

Ach — um die Schönheit ist's ein eigen Ding.
Sie weilt auf harter Menschen Antlitz nicht,
Sie ist der Güte innig nah verwandt,
Sie ist ein Hauch, um den der Künstler ringt
Mit seiner Seele. Ist ein Lichtgespinst,
Ein Augenblick, der wie ein Traum verweht
Und dem wir geben ird'sche Ewigkeit. —
Vergeßt das kleine weiße Hündlein nicht!
Es schmiegt so zart sich ein in Euren Arm!
Den Korb mit Rosen findet Ihr bei mir.

M. Herbert.

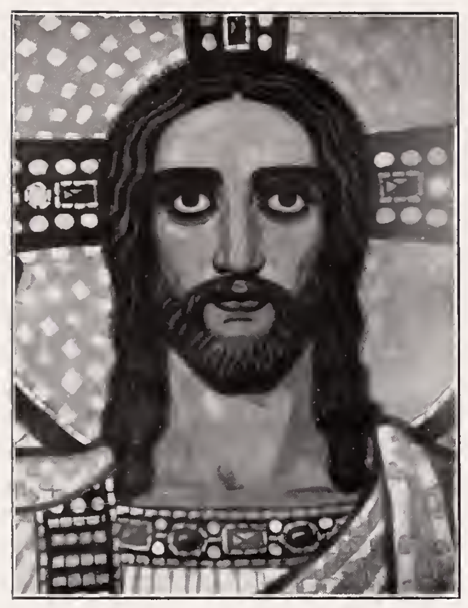
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Fritz Kunz pinx. Verl. der Gesellsch. f. christl. Kunst, München

DER HEILIGE FRIDOLIN



FRITZ KUNZ CHRISTUS
Zum Apsisgemälde der Liebfrauenkirche in Zürich

DIE NEUESTEN WERKE DES MALERS FRITZ KUNZ

Fritz Kunz ist den Lesern der Monatschrift »Die christliche Kunst« kein Unbekannter. Einige seiner schönen Bilder in der Kloster- und Institutskirche in Menzingen und auch andere Werke wurden ihnen vorgeführt. Seitdem diese Malereien ausgeführt wurden, war dem Künstler zweimal die Gelegenheit geboten, größere Bilderfolgen zu schaffen. Die erste befindet sich in der Kapelle der Akademie Sainte-Croix zu Freiburg in der Schweiz. Die Lehr- und Schulschwestern von Menzingen haben daselbst eine Anstalt für Töchter gegründet, welche sich eine höhere, akademische Bildung aneignen wollen. Professoren der katholischen Universität erteilen den Unterricht in allen Fächern des höheren Wissens. Das Haus wurde vom Architekten Hardegger in St. Gallen in den freien Formen der Renaissance und des Barock gebaut; die Hauskapelle zeigt überwiegend Motive italienischer Renaissance. Die Ausstattung derselben mit Deckengemälden wurde Fritz Kunz anvertraut.

Die künstlerische Ausbildung des jungen Meisters fiel in die Zeit, wo in der religiösen Kunst die Malerei der Nazarener und der Romantiker, sowie die Richtung Pilotys und seiner Schule nachwirkten. Kunz fühlte aber sehr früh das Wehen der neuen Zeit, welche einen engeren Anschluß an die Natur, eine schärfere Charakteristik und einen bestimmteren Ausdruck forderte. Es ist interessant, den Weg, die Entwicklung des angehenden Meisters zu verfolgen und zu beobachten, wie er Schritt um Schritt, von einem malerischen Werke zum andern einer Kunst zustrebt, die gehaltener, gebundener, innerlicher, ernster, strenger wird. Die Umwandlung vollzog sich während eines längeren Aufenthalts in Italien durch das Studium der alten großen Meister bis hinauf zur altchristlichen Zeit.

In dieser neuen Kunst, welche Fritz Kunz sich aneignete, ist für Laune, Willkür, Zufall kein Raum. Wie die Pflanze aus der Wurzel frei, doch gesetzmäßig nach dem in der Gattung und in der Spezies liegenden Naturtrieb herauswächst, so geht das Kunstwerk aus der den Künstlergeist befruchtenden Idee hervor — individuell und eigenartig, aber mit ästhetischer Gesetzmäßigkeit als ein geistiges Naturprodukt höherer Ordnung. So faßt Fritz Kunz die Werke des Schönen auf, d. h. er ist durch seine Umwandlung zum hohen Stilisten in der religiösen Kunst geworden.

Es geht durch einen Teil der modernen Kunst ein Streben, ein ausgesprochener Zug, der an alte, strengere Stilformen anknüpft — in der Architektur wie im Kunsthandwerk, in der Plastik wie in der Malerei. Manche Künstler ließen sich dadurch verleiten, Werke und Formen früherer Stile einfach nachzu-





FRITZ KUNZ, MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Wandgemälde (Fresko) in der Liebfrauenkirche in Zürich. *Vgl. Abb. S. 99*

ahmen oder zu reproduzieren. Ein derartiges Zurückdatieren der Kunstwerke ist ein Anachronismus, eine Fahnenflucht aus der Gegenwart und kann prinzipiell nicht gebilligt werden. Jedes Kunstwerk sollte doch das Datum seines Entstehens an der Stirne tragen.

So weit ging Kunz niemals. Erinnern seine Gestalten auch an die strenge Zucht und Stilisierung früherer Perioden, so tragen sie doch unverkennbar den Stempel der Gegenwart an sich. So sind seine Typen unmittelbar aus Leben und Wirklichkeit herausgegriffen, in Haltung und Ausdruck scharf individualisiert und möglichst charakteristisch gezeichnet. Auch die Heiligen, sogar die Engel besitzen eine starke Dosis von Realismus, d. i. sie sind entschieden individuell und charakteristisch aufgefaßt. Im Einklang hierzu macht Kunz den ausgiebigsten Gebrauch von den Mitteln und Errungenschaften der modernen malerischen Technik.

Das ist die Kunst des Fritz Kunz, echt modern, fortschrittlich, aber gebunden, gezügelt durch einen hohen, ernsten Stil.

Die beste Illustration hierzu sind die Bilder in der Kapelle in der Akademie von Sainte-Croix (Abb. in Heft 1, S. 20—27).

Die Malerei der Kuppel eröffnet vor dem überraschten Auge einen Ausblick in den Himmel. In der Mitte erscheint in einem Kreis von Engeln, umschwebt von lichten Wölklein auf blauem Grunde Gottvater in hoher Majestät, wie er die Weltkugel segnet. Unten am Saume der Kuppel sprossen in bunter Fülle Paradiesesblumen, Blüten, wie sie auf der Erde gedeihen, aber klarer, glühender, farbenprächtiger, gereift am Lichte ewiger Sonnen und gestreift vom Gewande der Engel und Heiligen. Nach den vier Himmelsgegenden ragen blütengeschmückte Bäume empor; bunte Girlanden schlingen sich von Baum zu Baum. Südwärts, vor dem Blicke des Eintretenden vollzieht sich unter einem strahlenden Irisbogen zwischen Rosen- und Lilienbüschen die Krönung Marias. Christus und Maria in weißen, golddurchwirkten Gewändern ruhen auf prächtigem Throne. Der göttliche Sohn in milder Hoheit setzt seiner von Schönheit und Demut verklärten Mutter das Diadem auf und krönt sie zur Königin der Engel



INNENANSICHT DER LIEBFRAUENKIRCHE IN ZÜRICH
Vgl. die Abbildungen zu nebenstehendem Aufsatz, S. 97—121

und Heiligen. Über der Gruppe schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Engelgesang und Festklang durchrauscht den Himmel. Gegenüber sitzt St. Cäcilia, die edelste Römerin, beim Orgelspiel und begleitet die Lieder der Himmelsbewohner. Zwei Engelchöre sind rechts und links an die Hauptgruppe herangetreten: vorn je drei Engel, welche Rauchgefäße schwingen, dann ein großer Cherub, der in die Saiten einer Harfe greift und an seiner Seite anbetende Engel. Ein Ganzes reichster, glücklichster Erfindung voll Duft, Farbe, Glanz und Schönheit.

In den Kreuzgewölben des Chores und des Schiffes stehen vier kleinere Bilder, die weniger streng stilisiert, dafür von einer eigentümlichen, rührenden Innigkeit durchweht sind: die Verkündigung, die Weihnacht, Christus am Ölberg und die Auferstehung. Die Gewölbezwickel bieten Raum für die



FRITZ KUNZ MADONNA
Detail vom Apsisgemälde (Mosaik) der Liebfrauenkirche in Zürich

Evangelisten. Dazu kommen vier Medaillons: St. Katharina und die hl. Agnes, die in unberührter Reinheit und Hoheit und doch so freundlich herniederschauen, und die Heiligen Theresia und Hildegard tiefen, sinnenden Blicks, als schauten sie ins Übersinnliche, Ewige.

Die Deckenmalereien in der Hauskapelle der Akademie Sainte-Croix wurden in den ersten Sommermonaten 1906 ausgeführt. Von Freiburg ging der Künstler nach Zürich, um im Chor der Liebfrauenkirche einen Zyklus von Bildern zu malen.

Die Liebfrauenkirche war vom Architekten Hardegger im altchristlichen oder Basilikastil gebaut worden. Der Maler stand also andern äußern Bedingungen gegenüber als in Freiburg. Sollte eine einheitliche Wirkung erzielt werden, so mußten sich auch die Bilder der altchristlichen Kunst nähern. Dem Maler ward dadurch allerdings einiger Zwang angetan; gerade die Kunstrichtung unseres Fritz Kunz war in vorzüglichster Weise geeignet, über die Schwierigkeiten hinwegzuführen. Er schuf Werke, streng im Stil, modern in Auffassung und im Ausdruck, tief religiös in Stimmung und Empfindung, — so ward die Kluft zwischen so weit auseinanderliegenden Perioden überbrückt (Abb. S. 97—121).

Nachdem der Künstler sich in Rom jahrelang in den Geist der altchristlichen Kunst eingelebt, ging er, als es sich um die Skizzen und Kartons der Liebfrauenkirche handelte, nochmals nach Italien, nicht nach Rom, sondern nach einer der merkwürdigsten Oasen altchristlicher Kunst, nach dem einst so glänzenden, jetzt so stillen und einsamen Ravenna, das, weil es so früh um Größe und Bedeutung kam, seine altchristlichen Denkmäler vielfach unversehrter bewahrt hat, als Rom. Nachdem sich der Künstler in Ravenna nochmals in den altchristlichen Geist versenkt, zeichnete er die Kartons für den Chor der Liebfrauenkirche.

In altchristlicher Zeit wurden in den Basiliken auf den langen Friesen oberhalb der Säulenarkaden des Mittelschiffes gewöhnlich Begebenheiten aus dem irdischen Leben des Heilandes, der Gottesmutter oder berühmter Heiligen dargestellt. Anders im Chore. Dort sollte der Blick ins himmlische Paradies hineinschauen und etwas von den himmlischen Gesichten sehen, die der Apostel Johannes auf Patmos schaute und die er in der Geheimen Offenbarung erzählt. Unser Künstler wählte aus diesen Szenen diejenigen, welche schon im altchristlichen Bilderkreise die beliebtesten waren.

In der Halbkuppel der Apsis oder Altarnische hebt sich vom goldenen Grunde groß und mächtig, ernst und mild die Gestalt Christi ab, feierlich thronend als König des Himmels, die Rechte ist zum Segen erhoben, die Linke hält das Buch, auf dessen Blättern geschrieben steht; »Ego sum primus et novissimus« — Ich bin der erste und letzte, der Anfang und das Ende. Vom Hügel, auf dem der Thron steht, gehen die vier Paradiesesflüsse aus, die Sinnbilder der göttlichen Gnadenströme. Zu beiden Seiten des thronenden Heilands stehen die zwei ersten, vornehmsten Zeugen seines irdischen Wandels, zur Linken der hl. Johannes der Täufer, der mit seinem Zeigefinger auf Christus, das Lamm Gottes, hinweist; zur Rechten Maria, die Mutter des Heilands, welche ihn auf seinem ganzen irdischen Lebensgang von Bethlehem bis auf Golgatha begleitet hat. Im Friese der Halbkuppel erscheinen die dreizehn Lämmer, welche geradezu ein Wahrzeichen der Basilikenkunst sind und darum nie fehlen dürfen. Das Lamm in der Mitte mit dem Kreuznimbus sinnbildet Christus; die von beiden Seiten heranschreitenden je sechs Lämmer sind Sinnbilder zunächst der

Apostel, dann der Gläubigen, welche der Stimme des göttlichen Hirten folgen.

Die Bilder an der Stirnseite der Chorwand und der angrenzenden Seitenmauern vervollständigen die Vision des hl. Johannes. In der Mitte über dem Bogen der Apsis erscheint wieder das Lamm, das zum Heile der Welt geopfert wurde, und an seiner Seite sieben goldene Leuchter und sechs Engel mit goldenen Schalen, aus welchen der Duft kostbarer Wohlgerüche aufsteigt — Sinnbilder, wie die Gebete und guten Werke der Heiligen wie ein Gewölke wunderbaren Wohlgeruchs zu Gott empordringen. Unter den Engeln schreiten von beiden Seiten je zwölf ehrwürdige Greise heran; der hl. Johannes sah sie, angetan mit weißen Gewändern, wie sie die Diademe von ihren Häuptern nehmen und betend dem Lamme zurufen: »Würdig bist du, zu empfangen Ruhm und Ehre und Macht« u. s. f. (Abb. S. 104 u. 105). Da die zwölf Apostel von Christus auserwählt worden, sein Werk fortzusetzen und seine Zeugen zu sein bis zu den Grenzen der Erde, so dürfen sie in seiner Nähe im himmlischen Jerusalem nicht fehlen. Auf dem tiefroten Grund des Chorrundes erscheinen sie in langer Reihe, unvergleichliche Charaktergestalten voll heiligen Ernstes. Auf den Schrifttafeln, welche sie tragen, ist je ein Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses eingeschrieben (Abb. S. 108—113).

Die Bilder der Halbkuppel sind nach den genauen Kartons des Malers Kunz von der Firma Neuhauser & Co. in Innsbruck vortrefflich in Glasmosaik ausgeführt, — nebenbei bemerkt, hätte sich die genannte Mosaikanstalt nicht besser empfehlen können, als sie es mit dieser technisch vollkommenen Arbeit getan hat —, die übrigen Gemälde wurden vom Künstler in Kaseinfarben gemalt; kein Pinselstrich, der nicht von ihm herrührt.

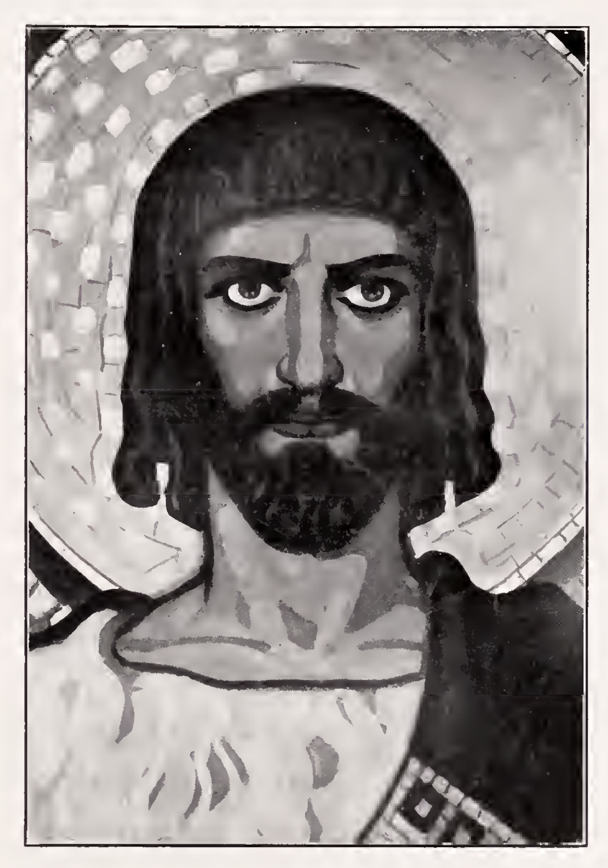
Die Wandmalereien der Liebfrauenkirche stellen eine hohe künstlerische Leistung dar — in der charaktervollen Auffassung, in der einfachen, ruhigen Linienführung und Komposition und in der vollendeten Technik. Was insbesondere die Auffassung betrifft, so hielt sich Herr Kunz, wie schon bemerkt, an die altchristlichen Vorbilder, aber aus seinen Gestalten spricht hochentwickelte, moderne Kunst.

Die Bilder der altchristlichen Basiliken gehören einer lebensmüden, absterbenden Kunstepoche an, das fühlt man ihnen an; in den Gestalten der Liebfrauenkirche pulsiert frisches, junges Leben, da waltet eine Kunst, welche Empfindung, Seele, Charakter in alte Formen gießt. Der Architektur fügen sich die Malereien in denkbar schönster, wirksamster Weise ein. Jetzt erst stellt der Chor der Liebfrauenkirche ein Ganzes von ernster, edelster Harmonie dar.

Die genannten Malereien sind im Spätsommer 1906 ausgeführt worden.

Zur vollständigen polychromen Ausstattung des Chores fehlte noch die Bemalung am Triumph- oder Chorbogen und an den Wänden über den vier Seitenaltären. Die Ergänzung folgte im Sommer 1907. Neben dem Kreuz im Scheitel des Bogens stehen die Symbole der vier Evangelisten; darunter erscheinen die Evangelisten selbst (Abb. S. 106 u. 107) zu beiden Seiten des Bogens verteilt, ebenso die noch tiefer stehende Verkündigung, welche besonders zart und innig empfunden ist (Abb. S. 98).

Für die vier Altarbilder zeichnete Kunz bis ins kleinste und einzelnste genauest ausgeführte Kartons; die Firma Neuhauser & Co. übersetzte sie in Glasmosaik. Die Bilder über den beiden inneren Altären zeigen in reichsten, glanzvollen Kompositionen rechts Christus als den guten Hirten, links die thronende Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde und zwei verehrenden Engeln. Über den beiden äußeren Altären erscheinen rechts St. Joseph in ernster, fast zu strenger Haltung und vor



FRITZ KUNZ JOHANNES BAPT.

Wie Abb. S. 97 und 100. — Text S. 100



FRITZ KUNZ ENGEL

An der Stirnseite der Chorwand in der Liebfrauenkirche zu Zürich

ihm der stehende Christusknabe in weißer Tunika und golddurchwirkter, reich gemusterter Toga, links in wirksamster Einfachheit der volkstümlichste Schweizerheilige, der Friedensbote, der selige Nikolaus von Flüe.

Im einzelnen besitzen die Bilder hohe Vorzüge und Schönheiten. Was für herrliche Gestalten sind die Apostel! Glieder einer heiligen Gemeinde, aber wie verschieden in Charakter, Ausdruck, Stimmung! Und die vierundzwanzig Ältesten, welche dem Lamme ihre Kronen darbringen, — welche Größe und zugleich welche wunderbare Ergriffenheit und Andacht und Ehrfurcht spricht aus ihnen! Zu den glücklichsten Leistungen gehören die drei Darstellungen der Mutter Gottes, in der Concha, in der Verkündigung des Triumphbogens und im Altarbilde. Das letztere besonders, vom Künstler »Unsere Liebe Frau von Zürich« genannt, ist die schönste Vereinigung von Hoheit, Milde und seligstem Mutterglück. Sollen noch zwei der ansprechendsten und anmutsvollsten Bilder genannt werden, so sind es die Medaillons der Züricher Heiligen Felix und Regula (Abb S. 119).

Zur figürlichen Ausmalung der Liebfrauenkirche fehlen nun noch die beiden langen Bilderfriese über den Arkaden des Mittelschiffes, welche das Leben Christi und seiner heiligen Mutter schildern werden. Hoffentlich finden sich bald hochherzige Stifter, welche die Ausführung ermöglichen und den gottbegnadeten Künstler zu neuen hohen Leistungen begeistern.

Die letzten Werke, welche Fritz Kunz schuf, sind zwei Altarbilder für die Stadtpfarrkirche St. Joseph in Basel. Sie befanden sich letzten Sommer in der Jahresausstellung des Glaspalastes in München. Das eine stellt die Madonna mit dem göttlichen Kinde in einem Walde von roten Rosen mit den Heiligen Franziskus und Elisabeth dar, das andere den hl. Fridolin, wie er den Landleuten das Evangelium verkündet (Abb. s. farb. Sonderbeilage). Da die Altarblätter für eine Barockkirche bestimmt sind, so erscheint darin der Stil geschmeidigt, die Figuren gewinnen an Lebenswahrheit und charakteristischem Ausdruck. Auffallend ist die gedämpfte Beleuchtung der Bilder, sie wird wohl nach ihrem künftigen Standorte berechnet sein.

Nach seinen bisherigen Leistungen steht



FRITZ KUNZ ENGEL

Wie Abb. S. 102. — Text S. 101

Fritz Kunz in der vordersten Reihe der jetztzeitigen religiösen Maler Deutschlands.

Eine Bemerkung können wir schließlich nicht unterdrücken. Es geht durch die moderne Kunst, zumal die Architektur und die religiöse Malerei ein ausgesprochener, auffallender archaistischer, primitiver Zug. Wir halten ihn für einen fremden Tropfen Bluts. Modern ist zeitgemäß. Daß die Primitivität je echt modern und zeitgemäß werde, glauben wir nicht.

St. Gerold in Vorarlberg

Dr. P. Albert Kuhn

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1908

Von FRANZ WOLTER

III.

Immer mehr gewinnt die Aquarellmalerei in der bildenden Kunst an Bedeutung und keine Technik ist wohl so geeignet, flüchtige Eindrücke aus der Natur in skizzenhafter und doch zugleich reizvoller Art festzuhalten. Sie ist eigentlich auch die modernste, weil der Phantasie viel freier Spielraum gelassen werden und man zwischen den Pinselstrichen lesen kann. Der Aquarellisten-Klub bietet hier besonders interessante Werke. Ihr bewährter Führer Max E. Giese schafft mit breiten, wuchtigen Strichen, die flüchtig, leicht hingesetzt scheinen, mit ihren richtig sitzenden Lichtblitzen und durchsichtigen Schatten, eine seltene Harmonie. In dieser geistreichen Technik sehen wir ein prachtvolles Aquarell »Tauwetter«; dann ein Spätherbstbild und das imposante Architekturbild aus Passau. René Reinicke, der virtuose Schilderer häuslicher, genrehafter Szenen, weiß mit den Wasserfarben jeden Effekt, jede Nuance zu erzielen, es ist der Aquarellist »katexochen« und das französische Wörtchen »chic« dürfte ihn am besten charakterisieren. Von seinen Bildern ist die Malerin im Atelier am blendendsten. Ein recht liebliches Aquarell ist auch das tanzende Mädchen vor dem Spiegel von Karl Itschner. Paul Leuteritz, Fritz von Hellingrath, Wilh. Jac. Hertling und Rudolf Köselitz gehören mit zum festen Stab jener Vereinigung.

Desgleichen finden sich in der größeren



FRITZ KUNZ — ANBETUNG DES LAMMES

An der Chorwand der Liebfrauenkirche in Zürich. — *Text S. 101*

Aquarellabteilung der Münchner Künstlergenossenschaft, des Bundes zeichnender Künstler und Radiervereins hervorragende Leistungen auf aquarellistischen und zeichnerischen Gebieten. Erinnern wir hier nur an die brillanten Arbeiten von Heinrich Rettig, Hans Best, Ludwig Bolgiano, Angelo Graf von Courten, Max Dasio, Karl Hartmann, Franz Koch, Ernst Kreidolf, Paul Neuenborn, letzterer mit seinen eminent sicher gezeichneten Tierstudien, Hans Stubenrauch, Carl Voß, Ludwig Willroider, um aus der großen Anzahl nur einige bedeutende Künstler zu nennen.

Eine willkommene Neuerung bot innerhalb der Architektur der Verein für Volkskunst und Volkskunde, der eine Fülle von Plänen und Modellen brachte, um die heimische Bauweise, insbesondere auf dem Lande, in einfach schlichten Villen und Häuschen wieder zu beleben. Es ist von Herzen zu begrüßen, wenn der Verein an alte Traditionen anknüpft, dabei aber von modernen Gesichtspunkten ausgeht und alle Fragen der Hygiene und des neuzeitlichen Komforts bei Errichtung von Neubauten mit in Betracht zieht.

Bei den jüngeren Elementen der Scholle ist in diesem Jahre keine besondere Sensation zu verzeichnen. Die Zeit der Bilder in großen Abmessungen ist vorbei, dann haben die meisten Maler dieser kleinen Vereinigung auf der Ausstellung 1908 ihre Kräfte ausgiebig in den Dienst dieses Unternehmens gestellt. Was noch vorhanden, gibt keine weiteren Aufschlüsse über das Fortschreiten, über die Endziele jener aus dem Plakat, der Illustration hervorgegangenen Künstler. Etwas macht sich dagegen unlieb bemerkbar, das starke



FRITZ KUNZ ANBETUNG DES LAMMES

Wie Abb. S. 104. — Text S. 101

Betonen von gegenständlich Minderwertigem oder Einfältigem, wie: Kleiderständer mit Kostümen behängt, Masken, Puppen und Hanswürste, die in den Vordergrund des malerisch Interessanten gestellt werden. Püttner und Voigt gehen hier voran. Leo Putz erfreut sich an dem beabsichtigten Raffinement einer Malerei in angedeuteten oder ganzen Enthüllungen weiblicher nackter Formen bei Szenerien, die sich vor oder nach dem Bade, vor oder nach der Ruhe des Tages oder der Nacht vollziehen. Das ausdrückliche Hervorheben gewisser Dinge, die auf die Instinkte des Geschlechtslebens hinweisen, spricht nur von einer Unreifheit, die um so bedauerlicher, als gerade Putz einer der besten Könner der Scholle auf technischem Gebiete ist.

A. Münzers »Dame in Weiß« gehört mit zu den feineren Leistungen der Scholle. Überhaupt ist dieser Maler mehr von künstlerischer Kultur durchdrungen als seine Genossen, insbesondere Bechler, der in seinen, mit gutem Ölfarbenanstrich versehenen »Booten am See« die Realität in Lebensgröße zu erreichen sucht. Die Freude jedoch an der reinen Wirklichkeit ist heute mehr denn je gedämpft. In der Nüchternheit des Alltags träumt man von fernen Schönheitswelten, von Idealgestalten, von Klängen, Linien, Harmonien. Das Aufgreifen der mittelalterlichen Form des Triptychons durch moderne Künstler, das gierige Sammeln alter Gemälde und Statuen sogenannter primitiver Meister ist ein Zeichen, daß man die Wirklichkeitskunst gründlich satt bekommen.

Und es ist kein Zufall, daß gerade in der neuesten Gruppe »Die Bayern« jene feinsinnigen Naturen auftauchen, die wieder an Gedanken, Ideen, Ideale anknüpfen wollen. In erster Linie steht der Führer dieser Vereinigung Carl Marr mit dem Bilde »Lux in tenebris«. Es würde zu weit führen, den



FRITZ KUNZ — ZWEI EVANGELISTEN
In der Liebfrauenkirche zu Zürich. Abb. nach dem Karton. Text S. 101

tiefergehenden Gedanken, den der Künstler hier verkörperte, zu verfolgen, zu erklären, und es dürfte dies zunächst nicht einmal die Aufgabe der Kritik sein. Wir sehen auf dunkler einsamer Halde die hehre Gestalt eines Engels im bläulichen Heiligenschein mit dem leuchtenden, in überirdischem Lichte erstrahlenden Lamm in dem Arm, hindeutend in die Ferne und zugleich einer weiblichen nackten Figur zur Seite den Pfad in der Dunkelheit weisend. Die Absicht in Linien und Formen, in Komposition und Farbe nicht einen Naturausschnitt als Träger eines bestimmten Lichtes zu geben, sondern ganz bewußt den Beschauer in fesselnder Stimmungsgewalt der Welt zu entrücken, hat Marr in geistreicher Weise gelöst. Es kommt in der Kunst auch durchaus nicht darauf an, ob irgend etwas wahr im objektiven Sinne sei, sondern auf innere Naturwahrheit, auf Menschennatur, die nach einer edleren, über das Gewöhnliche hinausgehenden Welt sucht. Ist einer noch dazu ein Meister des Handwerks wie Marr, der sein Thema beherrscht, so entstehen Kunstwerke, die nicht für heute und morgen geschaffen werden, sondern die über den Wechsel der Mode ein ewig Bleibendes in sich tragen.

In ähnlichen Bahnen, etwas mystischer,



FRITZ KUNZ ZWEI EVANGELISTEN

Wie Abb. S. 106. Text S. 101

herber, primitiver, schafft Fritz Kunz, von dem wir schon eine Reihe tüchtiger Bilder religiösen Inhalts gesehen haben. Seine Madonna mit dem hl. Franziskus und der hl. Elisabeth, dann der hl. Fridolin (Abb. s. Sonderbeilage, vgl. Text S. 102), Altarbild für die Stadtpfarrkirche St. Joseph in Basel, tragen einen tiefen sonoren Farbenklang und gerade der Akkord in »Rotgrüngrauschwarz« gibt in der weisen Verteilung der Massen einen eigenartigen künstlerisch dekorativen Zug, der dem Konventionellen ganz fern liegt. Die Italiener des Trecento und Quattrocento haben bei Kunz starken Eindruck hinterlassen, aber er hat sie, und das ist das Wichtigste, nicht nachgeahmt, sondern jene feierlich sakrale Wirkung, die diese Werke in so hohem Maße auszeichnen, ins Deutsche übersetzt. Angesichts dieser und ähnlicher Schöpfungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst dürfte die Frage dringend sein, wie lang es dauern soll, bis endlich für die Werke religiösen Kunstschaffens ein der Würde des Gegenstandes entsprechender Raum geschaffen wird? Denn was für die Kirche bestimmt ist, setzt eine andere Umgebung voraus, als was für den Salon oder das Wohnzimmer gedacht ist.

Von innerlich Erlebtem erzählen auch die

Werke Walter Geffkens, vor allem die »Prozession im bayerischen Vorgebirge«, die im höheren Sinne als eine direkte Naturabschrift betrachtet werden will. Herm. Urban, einer der phantasiereichsten und begabtesten Landschafter, dem nur große Wände zur Verfügung stehen sollten, ist mit einem düsteren, ernsten See, mit einer römischen Landschaft und einem »Strandbild« vertreten. Rud. Siecks Neigung für ideale Auffassung prägte sich aus in einem arkadisch heiteren Vorfrühling und einer »Landschaft mit Birken«, die eine an Stil gemahnende Größe erreichen. Ernst Liebermann brachte ein mondscheindurchflutetes Zimmer und mehrere schon bekannte Bilder. Die rein reale Malerei, die keine Spur von Naturschwärmerei und zarter Empfindung, sondern nur das Klare der im Studium der Außenwelt gereiften Arbeiten zuläßt, zeigen Künstler wie Hans v. Bartels, P. P. Müller, D. Holz.

Kunz-Meyer überraschte mit einem intim durchgeführten und doch die große Wirkung nicht verleugnenden »Fischerhafen in Lissabon«. Ein Farbenproblem, in dem alle Register der farbigsten Effekte zusammengeschmolzen, suchte Max Obermayer in einem blau und weiß gekleideten Kinde unter Obstspalieren und den buntesten Blumen zu lösen. An Helligkeit und Kraft stellte er wohl vieles in den Schatten, was links und rechts in der Nachbarschaft hängt, wie z. B. das lieblich zarte Bildnis Georg Schuster-Woldans, aber wer, wie hier die technisch-handwerkliche Geschicklichkeit bis zum Erstaunen zu steigern vermag, der verblüfft weniger die Künstler als die Laien. P. Rieth endlich ging in der Darstellung eines weiblichen Aktes so weit, daß er unter den »Bayern« fremd erscheint, und seine Heimat wahrscheinlich »Die Scholle« sein dürfte. P. Ferd. Messerschmitt brachte wieder eine seiner bekannten liebevollen Arbeiten, die hervorragende Bildnisstudie einer Dame und das Porträt Sr. Kgl. Hoheit des Prinz-Regenten. Sowohl in dieser wie in den vielen schon genannten Gruppen, als auch im kleinen Saal der Schotten wird der kunstfreundliche Besucher noch manche kostbare Perle finden, doch alle hier aufzuzählen würde einem »Katalogisieren« nahekommen.

Im Vestibül mit seinen plätschernden Springbrunnen und blühenden Pflanzen treten wir der hehren Plastik näher. Leider wird heute dieser vornehmen Kunst, die keine Scherze kennt, weil das Material allein schon diese verhindert, viel zu wenig vom größeren Publikum beachtet. Es liegt dies hauptsächlich darin, daß die Freude an der Farbe als eine der eingewurzeltsten Eigenschaften der Menschheit zu betrachten ist und sich daher die Kunstfreunde mehr an Bilder als an Figuren in Gips und Stein halten. Dann aber gehört ohne Zweifel ein bedeutend größeres Kunstverständnis dazu, eine Plastik genießen zu können, die in der formalen Naturbeobachtung ihren Zweck sieht. Da aber die Form weniger augenfällig als die farbige, malerische Erscheinung ist, so geht das große Publikum bald zu den Bildern über.

Dies ist um so bedauerlicher, als gerade vor allen anderen Künsten es die Bildhauerei ist, die in der Öffentlichkeit des Lebens die Kunst in die weitesten Kreise der Bevölkerung zu tragen berufen ist. Man denke nur an die Statuen und Monumente, an mit Figuren geschmückte Fas-



FRITZ KUNZ ZWEI APOSTEL
In der Liebfrauenkirche zu Zürich. Abb. nach dem Karton. Text S. 101

saden der öffentlichen Bauten, an Kirchen und Paläste, ganz abgesehen von den unzähligen sonstigen Möglichkeiten, die heute noch ins Gebiet des Kunstgewerbes fallen. Richtig ist, daß das, was die plastische Kunst an Geist und Idee geschaffen, im Rahmen einer Kunstausstellung entweder gar nicht oder wenig zur Geltung kommt, es ist mehr Gelegenheits-, vielfach auch Verlegenheitskunst, die darum nicht weniger beachtenswert sein soll. Vor allem aber müßte selbst bei dieser Kunst der Ruf: »Mehr Farbigkeit« eindringlicher hallen. Abgesehen von einzelnen Versuchen der Tönung von Büsten und Akten, wozu neuerdings Gold als Fassung hinzugekommen, sieht alles noch zu kalt und tonlos aus, trotz dem Bestreben, hier und da antike Bronzen vorzutäuschen. So gut Farbigkeit die Losung für die Malerei ist, so muß sie auch für die Bildhauerei so heißen; waren doch die antiken Statuen ebenfalls nicht farblos. Mit mehrfarbigem Marmor werden schon glückliche Versuche gemacht.



FRITZ KUNZ ZWEI APOSTEL

In der Liebfrauenkirche zu Zürich

Viel zu wenig sind auch unsere heutigen Bildhauer werktätige Künstler, die ihr Material beherrschen. Holz, Stein und Bronze verlangen eine entsprechende Behandlung des Materials und wir können uns denken, daß es für einen Bildhauer eine Freude sein muß, seinem Werk, das in Marmor ausgeführt wird, den letzten feinen Hauch, den Duft der liebevollen Künstlerhand zu verleihen. Die Kunst liegt auch an der Oberfläche und wenn wir einem Originale einer griechischen Statue gegenüberstehen, so kommt es uns nicht in den Sinn, daß der alte Grieche, der sie geschaffen, nur Modelleur war, wie oft heute, der die endgültige Ausführung mehr oder weniger geschickten Handwerkern überließ. Vollends Dinge, wie das Krefelder »Mädchen« von Franz Brahmstaedt, oder das zerrissene und unplastische Gebilde, ein Grabdenkmal vorstellend, von Karl Janssen, tragen nicht zur Erhöhung des Ansehens der Plastik bei; was wir sehen wollen, sind Persönlichkeiten, die etwas vermitteln können.

Hierher gehören die zum großen Stil führenden Arbeiten Ferdinand Liebermanns; der schon bekannte »Wotan« von Rudolf Maison (†); die verschiedenen Lösungen, welche der talentvolle Ed. Beyrer versuchte, ferner die leider zu stark bronzierte Bildnisbüste des Dichters Hermann Allmers von H. Magnussen (Abb. IV. Jg., S. 276).

Hübsch und anziehend komponiert ist die große Brunnengruppe »Neckerei« von Rich. Aigner. An den Belgier Meunier erinnerte »Der Bettler« von Paul Moye, während Peter Reininghaus in der »Lebenslast« sich völlig modern französischen Einflüssen hingibt. Daß immer noch die unnahbare Hoheit der Antike manchen Künstler veranlaßt, sie zum Vorbild und zur Nachahmung in Anspruch zu nehmen, zeigen die Arbeiten von Hermann Nolte und Const. Starck; in beiden Fällen handelt es sich um Grabreliefs. Daß man den Geist antiker Kunst verwerten kann, ohne in starre Manier zu verfallen, beweist die groß aufgefaßte, in geradliniger statuarer Hoheit geschaffene Figur von Stefan Walter, und eine von Innigkeit belebte Gruppe von Aug. Bauer. Ist hier das Monumentale betont, so erkennt man dankbar in anderen Werken den Sinn für das idyllisch Liebliche und Zierliche an. In erster Linie kommt der edle, jugendliche Frauenkörper



FRITZ KUNZ ZWEI APOSTEL
In der Liebfrauenkirche zu Zürich

von Sandor Jaray in Betracht. Von feiner Beobachtung spricht der konstruktive organische Aufbau der im graziösen Kugelspiel beschäftigten Jungfrau. Carl Georg Barth erfreut desgleichen mit mehreren zart empfundenen Statuetten und Kinderköpfchen, vor allem durch den in seiner einfachen und schlichten Behandlung ausgezeichneten Akt einer jungen Nymphe. Von feiner Auffassung spricht auch die liebliche »Gretl« von Josef Moest; von Peter Breuer sehen wir eine allseitig günstig gelöste Gruppe »Adam und Eva«, in wuchtiger Kraft und kernig herber formaler Durchbildung. Erwähnen wir noch die ähnliche und breit ausgeführte Büste des Prinz-Regenten von Ludwig Dasio, ebenfalls der Landesherr in stehender Haltung, rein menschlich aufgefaßt, von Alois Mayer; die Modelle für Reliefs der Dresdner Bank in München, »Fischerei«, »Ackerbau«, »Handwerk«, »Kunst«, in prächtiger Allegorie gestaltet von H. Wadere, die feine Bildnisbüste von Fritz Zadow, das klagende Mädchen als Grabmal von Hans Dammann, die »Kassandra« von Hans Hemmesdorfer, die reizende Statuette »Willkommen« von Val. Kraus, so haben wir wohl das Beste unter dem Gebotenen hervorgeholt.

DIE PETERSKIRCHE IN MÜNCHEN

Eine baugeschichtliche Studie

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

Was bisher über die Baugeschichte der Peterskirche zu München geschrieben wurde, kann uns kein fachmännisches und klares Bild über die einzelnen Bauperioden dieses in kunsthistorischer Hinsicht hochinteressanten Bauwerks geben; wir müssen, da sich die einzelnen Nachrichten über den Bau oft widersprechen, teilweise auch ganz fehlen, die verschiedenen Bauteile in Technik, Material und Formen studieren, um den Bau, mit Hilfe des Sandtnerschen Stadtmodelles im Münchener Nationalmuseum, selbst sprechen zu lassen.

Kaum eine andere der vielen Münchener Kirchen ist im Laufe ihres Bestehens so zahlreichen Umwandlungen unterworfen worden, wie dieses ehrwürdige Gotteshaus, dessen Ursprung bis ins zwölfte Jahrhundert hinabreicht und das somit als eine der ältesten Kirchen der bayerischen Hauptstadt dasteht. Gerade aber durch die Einflüsse der verschiedenen Zeitepochen entstand ein selten malerisches, eigenartiges Bauwerk, das den Münchenern, gewissermaßen als ein zweites Wahrzeichen der Stadt, tief ins Herz wuchs und

besonders vom Viktualienmarkt aus, mit dem malerischen Backsteinchor und originellen Turm — umgeben vom alten Rathaus, dem Standesamt und der Heiliggeistkirche — ein prächtiges Stadtbild darbietet.

Die erste wirkliche Pfarrkirche von St. Peter wurde Ende des 12. Jahrhunderts gegründet und soll an Stelle einer dem hl. Petrus geweihten Kapelle als dreischiffige Basilika mit Holzdecke, zwei Türmen und drei Apsiden im Chor errichtet worden sein, doch ist darüber nichts Sicheres mehr zu ermitteln. Es ist schon möglich, daß die 1881 abgebrochene, hinter dem Chor der Kirche stehende, von dieser jedoch völlig unabhängige Wißkapelle einige hundert Jahre vor dem Bau der romanischen Kirche bestand, also gewissermaßen das erste Reis zur Peterskirche war; da sie aber zu Anfang des 15. Jahrhunderts völlig neu gebaut wurde, läßt sich kein bestimmter Schluß ziehen. Es ist zu bedauern, daß diese interessante Kapelle bei Regulierung des Platzes weichen mußte. Ihre Ansichten wenigstens hat man in dankenswerter Weise an einem der neuen Fenster des linken Seitenschiffes der Peterskirche in Glasgemälden festgehalten.

Bei Veränderungen des Kirchenpflasters in den sechziger Jahren will man ungefähr in der Mitte des jetzigen Langhauses Spuren der Apsiden von der alten romanischen Basilika gefunden haben; weitere genaue Forschungen darüber würden viele Schwierigkeiten machen, da seit dem Jahre 1789 bei Beseitigung des alten Friedhofes auch alle Grüfte in der Kirche ausgefüllt werden mußten. Bald scheint jedoch die alte romanische Kirche der schnell anwachsenden Bevölkerung nicht mehr genügt zu haben oder stark reparaturbedürftig geworden zu sein; denn schon hundert Jahre später schritt man zum Bau einer neuen Kirche an gleicher Stelle, doch ist den vorerwähnten Apsidenspuren, vor allem aber meinen Untersuchungen am Mauerwerk zufolge, dieser Neubau eigentlich nur als ein vollständiger Umbau anzusehen, bei dem man eben die Mauern wieder verwendete. Ob man die beiden romanischen Türme vollständig beließ oder schon zu damaliger Zeit einen einzigen neuen zwischen die alten hineinbaute, ist nicht zu ermitteln, da aus dieser Periode weder Abbildungen noch sichere Überlieferungen vorhanden sind. Nach dem großen Brande von 1327 wird uns jedoch berichtet, »der Turm nebst Katharinenkapelle blieb erhalten«, so ist wohl anzunehmen, daß schon damals ein Mittelturm zwischen den beiden alten bestand. Nach genauen Untersuchungen des Mauerwerks vom Dachboden aus konnte ich feststellen, daß das Steinformat der oberen 15 Schichten vom Hauptgesims ab ein ganz anderes ist als das untere; auch bei der letzten Renovierung des Turmes machte ich vom Gerüst aus ähnliche Beobachtungen und kam völlig zu dem Resultat, daß die Umfassungsmauern der Kirche und des Turmes noch die alten romanischen sind.

Es wird den Freunden und Gönnern der Kirche wohl besonders am Herzen gelegen haben, ihr Gotteshaus zu jener Zeit durch erneuten Glanz als erstes der Stadt zu behaupten, denn am 29. März bestätigte Papst Gregor X. die Erhebung der Kapelle zu unserer lieben Frau, unter Lostrennung von



FRITZ KUNZ — ZWEI APOSTEL

In der Liebfrauenkirche zu Zürich

St. Peter, als selbständige Pfarrkirche, so daß der Mutterkirche in der Tochter gewissermaßen eine Rivalin entstand. Mit bedeutenden Schenkungen, Stiftungen, mannigfachen Vergünstigungen und Ablässen gefördert, ging der Bau der Kirche stetig vorwärts, so daß am 17. Mai 1294 der Bischof Emicho von Freysing die Kirche nebst 3 Altären einweihen konnte. Bis dahin wurde der Gottesdienst in der jetzt noch gut erhaltenen Katharinenkapelle unter dem nördlichen Turm abgehalten, welche der sehr vermögende, fromme Dechant von St. Peter, Konrad Wilbrecht, schon 1281 auf seine eigenen Kosten errichtete, mit mannigfachen Einnahmen ausstattete, z. B. 60 Gulden jährlich aus einer von ihm dazu gekauften Fleischbank, und für die er auch von verschiedenen Bischöfen Ablässe erwirkte. Für sich selbst stiftete dieser als besonders hochherzig und wohltätig geschilderte Geistliche einen Jahrtag, welcher am Vortag des Katharinenfestes gehalten werden sollte, und ein Salve regina, an jedem Samstag am Altar seiner Kapelle zu beten. Von vielen Schenkungen reicher Bürger an Kirchengeräten, Paramenten etc. für die neue Kirche berichten die Urkunden, und sogar Kaiser Ludwig der Bayer, ein großer Gönner der Kirche und Verehrer des hl. Petrus, brachte aus Rom einen Zahn des letzteren zum Geschenke mit; er spendete auch das köstliche Brautkleid seiner jungen Gemahlin, einer Tochter Wilhelms V. von Holland, zu einem Ornat.

Leider waren alle Mühen und Kosten vergeblich gewesen, denn schon am 14. Januar 1327 wurde die neue Peterskirche bei dem großen Stadtbrande ein Raub der Flammen. Beinahe ein Drittel der Stadt war vernichtet, Not und Elend allenthalben und der Stolz der Bürger, die neue Peterskirche, bis auf die Mauern zerstört! Nach Linderung der größten Not fing man auch langsam an, die Kirche wieder aufzubauen, doch flossen die Spenden dazu nur spärlich, da sogar noch viele der reichsten Familien mit den Folgen des Brandes zu kämpfen hatten. In der von den Flammen verschont gebliebenen Katharinenkapelle des Turmes hielt man einstweilen den Gottesdienst ab. Nach und nach wurde die Kirche unter großen Opfern wiederhergestellt, doch gingen fast vierzig Jahre hin, ehe sie der Bischof von Freising, am 27. April 1363, weihen konnte, trotzdem sie noch nicht vollendet war und die Chortafel — womit der Aufsatz des Hochaltars gemeint sein wird — erst zehn Jahre später zur Aufstellung gelangte. Der beim Brande verschont gebliebene Turm wurde erst in den Jahren 1376—86 höher hinauf gebaut und reichte nun etwa bis zur Höhe der jetzigen Galerie, wo man ihn über dem Turmzimmer mit zwei Helmen und goldenen Knöpfen bekrönte, wie das Sandtnersche Stadtmodell von 1572 im Münchener Nationalmuseum zeigt. Die beiden alten Seitentürme deckte man schräg ab und verzierte sie mit Backsteinfriesen. Ein mächtiger, imponierender Turm war auf diese Weise entstanden, der Zeugnis von Bedeutung und Ansehen der Kirche ablegen sollte; denn wir wissen ja, wie unsere Vorfahren in Bezug auf Turmhöhe miteinander wetteiferten. Die Kosten des originellen Baues betrugen samt Gemäuer 1285 Gulden (Abb. S. 126). Als maßgebende Personen bei dieser Anlage werden die Kirchenpröpste Konrad v. Hausen und



FRITZ KUNZ — ZWEI APOSTEL

In der Liebfrauenkirche zu Zürich

Hans Rudolf genannt, welche auch 1377 ein eigenes Buch über ihre reiche Bautätigkeit an der Kirche anlegten, das jedoch bis auf einige Blätter verloren ging, die Herr Dechant Kiermayer fand und in das Seelbuch von 1652 abschrieb, wodurch uns dieselben übermittelt blieben. Kiermayer war von 1649—1687 als Geistlicher bei St. Peter tätig und ein großer Verbesserer der Kirchenmusik daselbst, welche bis dahin als die schlechteste von München galt.

Die alten Angaben über den Kirchenbau sind für den ersten Augenblick manchmal recht unverständlich und wenig glaubhaft; vertieft man sich aber mit aller Liebe in das Bauwerk selbst, so kommt man bald dahinter, wie die Sache eigentlich gemeint war, und sieht deren Richtigkeit ein oder kann sich das Fehlende aus eigener Anschauung leicht ergänzen; besonders wenn man die eigenartigen Fachausdrücke damaliger Zeit in die modernen heutigen überträgt, geht alles eher zusammen, als bisher angenommen wurde.



FRITZ KUNZ — ZWEI APOSTEL
In der Liebfrauenkirche zu Zürich

Im großen Ganzen haben die erwähnten Pröpste im Jahre 1378 noch zwei neue Gewölbe (Joche) zugebaut, das Jahr darauf abermals zwei Gewölbe, worunter der Chor gemeint sein wird und die innere Einrichtung vervollständigt. An den Schlußsteinen der Gewölbe, welche bei den Restaurationen des 17. bezgl. 18. Jahrhunderts abgebrochen wurden, stand eingehauen »Unseres Herrn Barmherzigkeit und unser lieben Frau«. Die beiden malerischen, vor die Front vorspringenden, eckigen Treppentürmchen, zwischen denen sich das Hauptportal befindet, stammen den Formen nach aus gleicher Zeit, nur hat man später die Hauben verändert.

Die einzig wirklich maßgebende äußere Ansicht der Kirche, ungefähr vom Ende des 14. Jahrhunderts bis 1607, ist die schon vorerwähnte am Sandtnerschen Stadtmodell von 1572, nach welcher ich die S. 126 beigegebene Abbildung zeichnete und die Grundrisse feststellte. An diesem Modell sind schon die ehemals freistehenden Strebepfeiler, deren Spuren man jetzt deutlich zwischen den Fenstern an den Außenmauern der Kirche sehen kann, zu Kapellen für die Altäre ausgebaut und nicht, wie fälschlich angenommen wird, erst Anfang des 17. Jahrhunderts, wo man u. a. nur noch das Dach der Seitenschiffe basilikenförmig veränderte. Nach meiner genauen Untersuchung ist das Modell in keiner Weise verändert oder Zutaten daran gemacht worden, die man ja sehen müßte, da das ganze Langhaus aus einem Stück Holz gefertigt ist. An einer Seite sind sogar die Strebebögen abgebrochen und nicht wieder ergänzt worden, was bei einer Restauration sicher geschehen wäre.

Bei den meisten mittelalterlichen Kirchen Münchens nützte man den Raum zwischen den Strebepfeilern zu religiösen Zwecken als Kapellen für die Altäre aus, indem man die Schiffmauern durchbrach und bündig mit den Strebepfeilern anlegte. Die Mauern versah man mit Fenstern in den Achsen der neuen Kapellen und deckte die Anlage basilikenförmig ab. Oft werden solche Kirchen, infolge des Ausbaues der Strebepfeiler, in kunstgeschichtlichen Werken »Kirchen mit eingezogenen Strebepfeilern« benannt. Dies ist jedoch falsch, denn die Pfeiler sind nicht eingezogen, sie stehen wie bei allen anderen Kirchen noch am richtigen Platze, nehmen

den Schub des Schiffes auf und sind eben nur wie vorher beschrieben, später zu Kapellen ausgebaut oder, wie bei der Frauenkirche, gleich bei Errichtung des Gebäudes ausgebaut worden, so daß dort also von Anfang an die Streben nach innen lagen.

Im Jahre 1607 traf die Peterskirche wiederum ein bedauerliches Verhängnis, als in der Nacht des 24. Juli bei einem heftigen Gewitter der Blitz zündend in den prächtigen Turm schlug und der obere Teil mit den beiden Helmen abbrannte. Man baute dieselben jedoch nicht wieder hinauf, sondern deckte über der Glockenstube eine Plattform ab und errichtete darauf die Türmerwohnung mit prächtiger Obeliskenbekrönung, deren höchst originelle Lösung auf dem oblongen Grundriß des Turmes von besonders malerischer Wirkung ist. Den in seiner halben Breite auf Konsolen ruhenden Wandelgang vor der Wohnung sicherte man mit einem schönen, schmiedeeisernen Gitter, welches an den vier abgestumpften Ecken mit Streben befestigt wurde. Diese ganze Anlage ist bis heutigen Tages noch unverändert erhalten und habe ich die S. 128 beigegebene Abbildung des Turmhelmes nebst Grundriß bei der letzten Renovation des Turmes vom Gerüst aus gezeichnet bezw. festgestellt. Seit 1607 schlug der Blitz noch öfter in den Turm, ohne jedoch besonderen Schaden anzurichten.

Im Jahre 1630 ließ Kurfürst Maximilian die Kirche aus eigenen Mitteln vergrößern, indem er die von den Kirchenpröpsten Konrad von Hausen und Hans Rudolf 1378—79 errichteten vier Joche abbrach und eine große dreiblätterige Choranlage baute, die, abgesehen von einer im 18. Jahrhundert erfolgten Verstümmelung der Fenster, in ihrem dunkelroten, malerischen Ziegelkleide nebst reizvollen Treppentürmchen als eines der schönsten Architekturbilder aus Altmünchener Zeit bis heute noch unverputzt erhalten blieb. Ob nun zu damaliger Zeit der übrige Kirchenbau schon verputzt war oder wegen Schadhaftigkeit des Mauerwerks bei Anbau des Chores verputzt wurde, konnte ich nicht feststellen; sicher ist jedoch, daß ehemals die alte Peterskirche, gleich den meisten öffentlichen Gebäuden Münchens aus mittelalterlicher Zeit, in ihrem prächtigen Naturkörper von Backstein nur hier und da mit Sand- oder Kalksteineinfassungen, errichtet wurde. Bloß die sparsam angewendeten Malereien, die meist Heiligengestalten oder Sonnenuhren darstellten, erhielten einen verputzten Grund. Dem durch Wind und Wetter teilweise freigelegten Mauerwerk ist freilich seine einstige Schönheit kaum mehr anzusehen, da es im Laufe der Jahrhunderte durch Einsetzen anderer Steine oft repariert und ausgeflickt wurde, was ich auch am Turm bei der Renovation beobachten konnte.



FRITZ KUNZ — UNSERE LIEBE FRAU VON ZÜRICH
Über dem linken Seitenaltar der Liebfrauenkirche. Abb. nach dem Karton Ausführung Mosaik

Betrachten wir uns die noch übrig gebliebenen Werke der prächtigen mittelalterlichen Backsteinarchitektur Münchens näher, so gewinnen wir bald die Überzeugung, daß sie einstens ein ehrlicheres Gesicht zur Schau trugen, als sie uns jetzt zeigen. Die Barockzeit hat leider so vielen älteren, trefflichen Werken den Todesstoß gegeben, oder denselben wenigstens ein Kleid von Putz bezw. Kalkmörtel übergezogen. Die jetzt noch vorhandenen, teilweise entstellten, meistens verputzten Baudenkmäler des Mittelalters, sämt-

liche Stadttore, Kirchen, altes Rathaus, Zeughaus, alter Hof und zahlreiche Privathäuser, waren von den Baumeistern damaliger Zeit in Ermangelung von Sandstein aus Ziegeln ohne Kalküberzug zur Ausführung gebracht worden. Ihre Werke sind aber, statt im alten Sinne restauriert, fast nur mehr verputzt zu sehen; wenn jedoch vom Einflusse der rauhen Witterung der alle 15—20 Jahre erneuerungsbedürftige Kalkmörtel losspringt und das schöne, sattrote Mauerwerk bloßlegt, gibt uns die Natur die Werke unserer Väter, wenigstens teilweise, in unverfälschter Art zurück und enthüllt das wahre Bild der einstigen Bauweise der Münchener Baumeister des Mittelalters.

Nur Meister Ganghofers ehrwürdige Frauen- und Kreuzkirche, und die malerische Salvatorkirche hat man, wenigstens äußerlich, noch nicht durch Putz entstellt, sie alle drei bilden nach wie vor die schönsten Zierden der Stadt München aus mittelalterlicher Zeit. Den massiven Turm der hl. Kreuzkirche durchbrach man in der Barockzeit und baute eine Apsis an, die gar nicht zu dem ehrwürdigen Ziegelbau passen will.



FRITZ KUNZ — DER GUTE HIRT
Über dem rechten Seitenaltar der Liebfrauenkirche in Zürich. Abb. nach dem Karton. Ausführung Mosaik

Mit dem Eintritt der Hoch- und Spätrenaissance ging die reine Ziegelbauweise auch in München immer mehr zurück, die Putzfassaden traten an ihre Stelle und nur wenige reine Backsteinbauten haben sich aus dieser Zeit erhalten, z. B. der unvollendete Turm der Michaelskirche und der Chorbau der Spätrenaissance von St. Peter. Viele altbayerische Städte, ich erinnere nur an Ingolstadt, vor allem aber Landshut, hatten einstmals eine hohe Blüte in der Backsteinarchitektur, und eines der hervorragendsten Werke ist wohl die Martinskirche letzterer Stadt, deren Turm 1432 von Hans Steinmetz begonnen, durch seine vornehme schlanke Erscheinung zu den edelsten Gebilden süddeutschen Ziegelbaues zählt, welcher stets in seiner fast klassischen Einfachheit so kraftvoll und imponierend wirkt.

Lange beschäftigte ich mich mit Bauteilen an den oberen Seitenwänden der Peterskirche, deren Zweck schon auf vielerlei Weise ausgelegt wurde. Es sind dies die ca. 25 bis 30 cm breiten und 1 m hohen vermauerten Mauerschlitze, die oft für die romanischen Fenster gehalten wurden, es aber keineswegs sind, was schon aus dem Mauerwerke, hauptsächlich aber daraus hervorgeht, daß diese kleinen Öffnungen ja nur außergewöhnlich geringes Licht gespendet hätten. Nach dem Viktualienmarkte zu sind die Schlitze oben mit einem kleinen Rundbogen abgeschlossen, nach dem Marienplatz dagegen horizontal. Es fragt sich nun, welchen Zwecken diese Öffnungen gedient haben? Die aufgetauchte Meinung, es seien Schießscharten zu Verteidigungszwecken, weil am Fuße des Berges die alte Stadtmauer hinlief, ist gänzlich ausgeschlossen, obgleich man derartige Einrichtungen an vielen Kirchen, hauptsächlich der sächsischen und thüringischen Lande beobachten kann (ich erinnere nur an die gotische Kirche zu Reinstädt im Altenburgischen). Überdies haben alle mittelalterlichen Kirchen Münchens ähnliche Schlitze aufzuweisen; besonders bei der Frauenkirche sind sie noch unvermauert im alten Zustande an dem das Dach unterbrechenden Friese in gleichen Abständen voneinander gut zu beobachten, dsgl. an den Chorwänden der jetzt so viel umstrittenen Augustinerkirche,



FRITZ KUNZ NICOLAUS VON DER FLÜE

Liebfrauenkirche in Zürich. Abb. nach dem Karton

welche auch einstmals in natürlichem Backsteinbau errichtet war. Nach genauer Untersuchung der Dachböden, sowie des Mauerwerkes bin ich zu der festen Überzeugung gekommen, daß diese Öffnungen nur zur Durchlüftung des Dachraumes, hauptsächlich aber zur Erhellung der Gewölbe gedient haben, um bei späteren Reparaturen gut arbeiten zu können. Wir sehen hieraus wieder einmal eine der Fürsorgen der alten Baumeister für spätere Geschlechter, doch ist gleichzeitig zu bemerken, daß bei der trefflichen Bauweise der Gewölbe sehr selten Reparaturen nötig waren. Die Baumeister der Barockzeit zerschlugen dieselben nur der neuen Geschmacksrichtung zuliebe, da die strengen Linien zu ihrer heiteren Bauweise nicht mehr passen wollten und sie selten Schonung für die Bauwerke ihrer Vorfahren übrig hatten. Auch am Turm der Peterskirche sind zahlreiche der vorgenannten Schlitze noch unvermauert zu beobachten.

Kurze Zeit nach der Anlage des neuen Chores wurden auch die Seitenschiffe nach Abbruch der Strebebögen in Basilikenform verändert und bis zum Turm bezw. Tor vorgebaut. Die Ansätze der ehemaligen Bögen kann man jetzt noch deutlich an den oberen Seitenmauern wahrnehmen. Als Eingänge errichtete man die vier prächtigen Portale, welche in vornehmer Einfachheit einen trefflichen Aufbau zeigen und an die Schöpfungen Elias Holls zu Augsburg erinnern; sie sind heutigen Tages noch wohlerhalten. Gleichzeitig wurden auch die gotischen Fenster ellipsenförmig verändert.

Im Innern brach man alle Altäre ab und ersetzte sie durch neue im Geschmacke der Zeit, reduzierte auch ihre Zahl, indem man verschiedene vereinigte. Wo die alten geblieben sind, ist unbekannt, vielleicht sind sie, wie so vieles andere, von den Handwerksmeistern bei Lieferung der neuen Altäre mit in Zahlung genommen worden und irgendwie verwendet. Nur ein einziger aus mittelalterlicher Zeit, der sogenannte Schrenkaltar, ungefähr vom Ende des 14. Jahrhunderts, ist noch, wohl eigentlich durch Zufall, erhalten geblieben und wurde fast ganz unversehrt 1841, bei Renovation des davorstehenden zweiten Seitenaltares, in der Wand eingemauert entdeckt, nach den vorhandenen Spuren neu bemalt und bildet jetzt eine hervorragende Zierde der Kirche, als einer der wenigen Reste aus ihrer mittelalterlichen Zeit. Ein unklares Gerücht erzählt, daß dieser Altar schon in der Barockzeit einmal entdeckt, aber wieder verstellt worden sei. Er besteht aus einem Aufsatz von grauem Sandstein und zeigt in übereinander liegenden Abteilungen mit reichem figürlichem Schmuck das Jüngste Gericht in Hochrelief. Zu beiden Seiten des Giebels, in welchem der Richter thront, lehnen über dem Hauptgesims die Wappen der Schrenk, der vermutlichen Stifter des Altares. Vom

mittelalterlichen Hochaltar sind noch die farbenprächtigen Tafelbilder erhalten, deren einige als schöner Schmuck an den Wänden des Chores hängen, während die übrigen sich im Nationalmuseum befinden.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurde die Kirche einer nochmaligen durchgreifenden Renovierung unterzogen, die sich aber hauptsächlich auf das Innere erstreckte. Man hatte zwar 1729 die Absicht, abermals eine neue Choranlage zu bauen, begnügte sich jedoch, da das Projekt zu kostspielig war und nicht die Genehmigung des Kurfürsten fand, mit einer Veränderung des Chorgewölbes, welche Stadtbaumeister Gunezrheiner ohne Beschädigung der Mauern vornahm. Gleichzeitig veränderte man die Fenster des Chores in der Weise, wie sie noch jetzt bestehen; den früheren Zustand, wo sie denen des Schiffes glichen, kann man auf einem alten Stich von Michael Wening, einer Stadtansicht aus dem 17. Jahrhundert sehen, weil dort der Chor der Kirche hervorschaut. Zu gleicher Zeit wurde das graziöse, von Säulen flankierte Eingangsportal zur Sakristei, bezw. Aufgang zum kurfürstlichen Oratorium errichtet, welches sich gegenüber dem jetzigen Stadtarchive befindet und in dem Bogen die Allianzwappen Bayerns und Österreichs zeigt, über welchen ein Chronodistichon die Jahreszahl 1726 ergibt. Es lautet übersetzt: »Aufgang, errichtet aus Liebe, unter dem Kurfürsten Karl Albert und seiner Gemahlin Amalie.« Turm und Schiff versah man teilweise außen mit Malereien, deren Spuren hin und wieder unter der Tünche hervorblicken.

Die Deckengemälde im Chor fertigte Hofmaler Nikolaus Stuber unter dem kuriosen Vertrag, daß, falls die Gemälde den Kennern nicht entsprächen, er sie auf seine eigenen Kosten malen müßte; sie stellen Szenen aus dem Leben des heiligen Petrus dar, haben aber durch spätere Restauration etwas gelitten. Gleichzeitig ging man an die Errichtung eines neuen Hochaltars, nachdem Steinmetzmeister Johann Achmüller ein neues Antependium, sowie die zum Chor führenden Stufen und zwei Postamente für die Leuchter hergestellt hatte. Der Entwurf des Altares stammt von dem bekannten Bildhauer Egid Asam, einem der Erbauer der prächtigen Johanneskirche in der Sendlingerstraße, welcher auch die Bildhauerarbeiten übernahm und einige der Figuren selbst schuf; die Marmorarbeiten der acht Säulen, des Altartisches etc. wurden dem Steinmetzmeister Johann Poschenrieder von Tegernsee übertragen, der sich verpflichtete, den Transport nach München auf eigene Kosten zu besorgen, was für damalige Zeit keine Kleinigkeit war, da man nur Wagen und Pferde als Transportmittel kannte. Der gesamte, reichvergoldete Altar ist von höchst prunkvoller dekorativer Wirkung und sehr guten Verhältnissen. Sein von einem Rundbogen umschlossenes Mittelbild vom Maler Lot stellt das heilige Abendmahl dar.



FRITZ KUNZ HL. JOSEPH
Liebfrauenkirche in Zürich. Abb. nach dem Karton

Kaum war der Umbau des Chores samt







FRITZ KUNZ HL. FRIDOLIN FRITZ KUNZ HL. FRANZ SALES
In der Liebfrauenkirche in Zürich. Abbildungen nach den Kartons

seiner Ausschmückung beendet, so ging man daran, auch das Langhaus im Geschmacke der Zeit umzugestalten. Unter Leitung des Stadtoberbaumeisters Anton Gunezrheiner wurden die Gewölbe verändert und eine doppelte Pilasterarchitektur mit unten dorischen, oben jonischen Kapitälen geschaffen. Über den rundbogigen Pfeilerarkaden errichtete man logenartige, mit Fenstern abgeschlossene Emporen, an die sich nach oben Gemälde anschließen, welche gleichfalls in Rundbogen komponiert sind.

Die reichen Stuckarbeiten schuf der berühmte Wessobrunner Stukkateur und Maler Joseph Zimmermann, von dem auch die Deckengemälde des Mittelschiffes herrühren. Die Kanzel samt Aufgang wurde von Bildhauer Bretzner um das billige Geld von 150 Gulden hergestellt, weil ihm die alte Kanzel mitsamt ihrer Ornamentik und Figuren überlassen wurde; auch die alte Orgel wurde gegen Dareingabe des Zinnes derselben um nur 1800 Gulden vom Orgelmacher Joseph Hildebrand durch eine neue mit 26 Registern ersetzt.

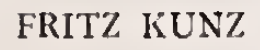
Eine wundervolle Arbeit dieser Zeit ist das prächtige Chorgestühl, welches die Priesterbruderschaft zur Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens im Jahre 1750 von Hofbildhauer Joseph Dietrich für 549 Gulden herstellen ließ. Die Rückwand desselben ist reich mit Schnitzereien in Flachrelief verziert und auf dem Gesims des oberen Gestühls sitzen nahezu in Lebensgröße je zwei Figuren, die Kardinaltugenden darstellend. Die mit Messing beschlagenen Kirchenstühle wurden zu gleicher Zeit von Eichenholz gefertigt.

Durch zahlreiche Stiftungen etc. gefördert, war diese große durchgreifende Umwandlung im Jahre 1756 als glücklich vollendet anzusehen und die Kirche präsentiert sich noch heutigen Tages in derselben Gestalt. Die Seitenschiffe sind von Tonnengewölben mit Stuckverzierung und tief einschneidenden Stichkappen überspannt, während die Gewölbe der Seitenkapellen Gemälde zieren; unter den Abschlußgittern der letzteren befinden sich einige schön gearbeitete Stücke, die Beachtung verdienen. Die zwölf holzgeschnitzten, bemalten Apostelfiguren auf Konsolen an den unteren Pilastern des Mittelschiffes sind auch Arbeiten des 18. Jahrhunderts, desgl. die meisten der Seitenaltäre.

Das Einzige, was man damals aus mittelalterlicher Zeit an der Kirche beließ, sind die schönen Gewölbe nebst spitzbogigen Eingänge der Katharinenkapelle, welche sogar den Brand von 1327 überdauerte, und die beiden kleinen Pförtchen mit reizendem spätgotischem Gewände unter der Orgelempore, hinter denen Wendeltreppen mit reich profilierten gotischen Spindeln in dem nach außen hin vorspringenden Türmchen nach der Empore hinaufführen. Die Anlegung der neuen Pilasterstellungen dehnte man der Gleichmäßigkeit wegen bis unter diese Empore aus, so daß das eine Seitengewände der Pförtchen vermauert werden mußte. Die Gitter davor sind noch die ursprünglichen mittelalterlichen.

Früher besaß die Kirche viele kostbare Meßgewänder, Kirchenparamente und Geräte, von denen nur noch wenige Stücke vorhanden sind,





FRITZ KUNZ HL. FELIX — FRITZ KUNZ HL. ELISABETH

In der Liebfrauenkirche in Zürich. Abbildungen nach den Kartons

da im Jahre 1789 die Sakristei durch eine Unvorsichtigkeit völlig ausbrannte und Anfang des 19. Jahrhunderts bei Aufhebung der Klöster und Sperrung der Kirchen noch viele Kunstwerke zerstört oder verschleppt wurden. Im erstgenannten Jahre mußte auch, wie bei allen anderen Kirchen, der umliegende Friedhof außer Gebrauch gestellt, geebnet und gepflastert, desgl. alle Grüfte in den Kirchen zugefüllt werden, wobei man die wertvollen Denkmäler als schönen Schmuck an oder in der Kirche anbrachte; letztere würden allein schon Stoff genug zu langen Betrachtungen geben.

Besonders beachtenswert sind die beiden spätgotischen Marmorepitaphien in Reliefarbeit an den Turmpfeilern rechts und links vom Haupteingang im Innern der Kirche, der Grabstein des Dekans Ulrich Aresinger † 1485 und jener des Balthasar Pötschner und seiner Gemahlin. Auch an den Wänden der Seitenkapellen sind Denkmäler verschiedener Zeitperioden angebracht, deren vollkommenstes in Entwurf und Ausführung an der Westwand der vierten Seitenkapelle angebracht ist. Es ist eine Beweinung Christi in Bronzeguß mit späterer barocker Stuckumrahmung, von der Kurfürstin Maria Maximiliana 1630 der Familie Ferdinand von Lassos als Denkmal gesetzt.

Bei jedem Besuch der Kirche wird man wieder auf neue Schönheiten aufmerksam, doch alle ihre Schätze an derartigen Kunstwerken, Gemälden etc. zu erwähnen, würde hier zu weit führen.

Im Jahre 1903 wurde, da sich des öfteren vom Turme Steine loslösten, eine Verputzung desselben vorgenommen, wobei es mir durch das Baugerüst möglich war, genaue Studien des Mauerwerkes und eine vollständige Aufnahme nebst Grundriß des originellen Turmhelmes vorzunehmen, der wohl nun für alle Zeiten seine jetzige Gestalt behalten wird.

AUSSTELLUNG BELGISCHER KUNST IN BERLIN

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

»Ein charakteristisches Gesamtbild der verschiedenartigsten Ausströmungen der modernen belgischen Schule innerhalb der letzten Jahre« wollte die belgische Ausstellung sein, die während des Oktobers 1908 im Berliner Secessionslokale gezeigt wurde. Daß jegliche »Ausstellung« einseitig ist, wurde hier für die Plastik betont, »die namentlich in monumentalen Denkmälern und nicht transportierbaren Schöpfungen ihren sprechendsten Ausdruck findet«. Daß dies auch, wenngleich weniger, für die Malerei gilt, sollte bei keiner Ausstellung und gerade hier erst recht nicht vergessen werden.

Als die zwei grundlegenden Eigenschaften, »welche die wahren Merkmale der verwandtschaftlichen Beziehungen dieser Gemälde zueinander sind«, werden bezeichnet: »die Ehrlichkeit in der realistischen Beobachtung der Natur, und der Reichtum in der Harmonie der Farben«. Soweit dies überhaupt zu ver-





FRITZ KUNZ HL. REGULA



FRITZ KUNZ HL. CLARA

In der Liebfrauenkirche in Basel. Abbildungen nach den Kartons

stehen ist, verrät es ein mehr nur optisches Interesse der Aussteller und läßt von dem Interesse am Seelischen, sowie von phantasiekräftigen Schöpfungen absehen, obwohl auch solche hier nicht fehlen. Wir kennen den Zusammenhang dieser Einseitigkeit mit der Verdrängung religiöser, zumal kirchlicher Kunst durch weltliche. Er waltet auch diesmal und entzieht uns die Kenntnis einer religiösen Kunst, die von vornherein als reich gelten kann, wenn man an die Eigenart des Landes denkt. Schon auf der Lütticher Weltausstellung war eine Ungerechtigkeit gegen jene Kunst zu erkennen. Dort wie hier muß nicht böse Absicht herrschen; es spielen da Dinge herein, die hier nicht erörtert werden sollen.

Die jetzige Ausstellung wollte hauptsächlich nur so weit »retrospektiv« sein, als sie auch zahlreiche Frühverstorbene zeigt. Eine reichhaltige Buchliteratur soll ergänzend eintreten, insbesondere die »Collection des Artistes Belges contemporains«. Zwei dieser Monographien stammen von C. Lemonnier; er hatte 1866 »La Belgique« mit Illustrationen von C. Meunier, 1906 »L'École Belge de Peinture« herausgegeben, und dieses Buch gewährt ohne etwaige religiöse Tendenz bereits einen kleinen Einblick in das auf der Ausstellung Fehlende.

Die älteren dort erwähnten und auch sonst bekannten Maler werden vielleicht vom Standpunkte der Ausstellung insofern abgelehnt, da in dieser der älteste (J. Stevens) 1819 geboren ist. So verzichten wir auf den religiösen Historienmaler F. J. Navez (1787—1869), auf den Genremaler J. B. Madou (1796—1877), auf den weltlichen E. K. G. Wappers (1803 bis 1874), auf den forcierten Tendenzmaler A. J. Wiertz (1806—1865), auf die drei Führer der weltlichen »koloristischen Historienmalerei« E. de Bièfve (1809—1882), L. Gallait (1810—1887), N. de Keyser (1813—1887) und selbst auf H. J. A. de Leys (1815—1869), obwohl wenigstens dieser wegen seiner Wirksamkeit die Ausstellung gut bereichern würde (er war u. a. Lehrer des englischen Präraffaeliten M. Brown und ist auch als Graphiker leicht zugänglich).

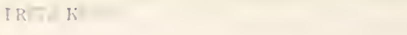
Nun aber Spätere! Wie bei uns die »Nazarener« und noch mehr die älteren religiösen Düsseldorfer schier geflissentlich vergessen werden, so scheint es auch mit ihren belgischen Freunden zu gehen. Was in dieser Richtung G. Guffens (1823—1901) und J. Swerts (1825—1879, ein Freund Karl Müllers und auch in Prag tätig) geleistet haben, ist nicht schwer zu finden — bei Lemonnier fast gar nicht, bequem bei H. Riegel »Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius« usw. (Berlin 1882). Und in E. Steinles »Briefwechsel« (1897 I, S. 91) lesen wir: »Im Frühjahre 1859 veranstaltete das belgische Ministerium in Brüssel eine Ausstellung von Kartons deutscher und französischer Meister, um die belgische kirchliche und Monumentalkunst zu heben. . . Die Treibenden in dieser Sache waren die beiden überaus tüchtigen, an die Altmeister der niederländischen kirchlichen Kunst anknüpfenden Antwerpener Maler Guffens und van Swert.«

Fritz Kunz

Jacrb vern.

Die drei Marien





FRITZ KUNZ HL. REGULA



FRITZ KUNZ HL. CLARA

In der Liebfrauenkirche in Basel. Abbildungen nach den Kartons

stehen ist, verrät es ein mehr nur optisches Interesse der Aussteller und läßt von dem Interesse am Seelischen, sowie von phantasiekräftigen Schöpfungen absehen, obwohl auch solche hier nicht fehlen. Wir kennen den Zusammenhang dieser Einseitigkeit mit der Verdrängung religiöser, zumal kirchlicher Kunst durch weltliche. Er waltet auch diesmal und entzieht uns die Kenntnis einer religiösen Kunst, die von vornherein als reich gelten kann, wenn man an die Eigenart des Landes denkt. Schon auf der Lütticher Weltausstellung war eine Ungerechtigkeit gegen jene Kunst zu erkennen. Dort wie hier muß nicht böse Absicht herrschen; es spielen da Dinge herein, die hier nicht erörtert werden sollen.

Die jetzige Ausstellung wollte hauptsächlich nur so weit »retrospektiv« sein, als sie auch zahlreiche Frühverstorbene zeigt. Eine reichhaltige Buchliteratur soll ergänzend eintreten, insbesondere die »Collection des Artistes Belges contemporains«. Zwei dieser Monographien stammen von C. Lemonnier; er hatte 1860 »La Belgique« mit Illustrationen von C. Meunier, 1906 »L'École Belge de Peinture« herausgegeben, und dieses Buch gewährt ohne etwaige religiöse Tendenz bereits einen kleinen Einblick in das auf der Ausstellung Fehlende.

Die älteren dort erwähnten und auch sonst bekannten Maler werden vielleicht vom Standpunkte der Ausstellung insofern abgelehnt, da in dieser der älteste (J. Stevens) 1819 geboren ist. So verzichten wir auf den religiösen Historienmaler F. J. Navez (1787—1869), auf den Genremaler J. B. Madou (1796—1877), auf den weltlichen E. K. G. Wappers (1803 bis 1874), auf den forcierten Tendenzmaler A. J. Wiertz (1806—1865), auf die drei Führer der weltlichen »koloristischen Historienmalerei« E. de Bièfve (1809—1882), L. Gallait (1810—1887), N. de Keyser (1813—1887) und selbst auf H. J. A. de Leys (1815—1869), obwohl wenigstens dieser wegen seiner Wirksamkeit die Ausstellung gut bereichern würde (er war u. a. Lehrer des englischen Präraffaeliten M. Brown und ist auch als Graphiker leicht zugänglich).

Nun aber Spätere! Wie bei uns die »Nazarener« und noch mehr die älteren religiösen Düsseldorfer schier geflissentlich vergessen werden, so scheint es auch mit ihren belgischen Freunden zu gehen. Was in dieser Richtung G. Guffens (1823—1901) und J. Swerts (1825—1879, ein Freund Karl Müllers und auch in Prag tätig) geleistet haben, ist nicht schwer zu finden — bei Lemonnier fast gar nicht, bequem bei H. Riegel »Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius« usw. (Berlin 1882). Und in E. Steinles »Briefwechsel« (1897 I, S. 91) lesen wir: »Im Frühjahre 1859 veranstaltete das belgische Ministerium in Brüssel eine Ausstellung von Kartons deutscher und französischer Meister, um die belgische kirchliche und Monumentalkunst zu heben. . . Die Treibenden in dieser Sache waren die beiden überaus tüchtigen, an die Altmeister der niederländischen kirchlichen Kunst anknüpfenden Antwerpener Maler Guffens und van Swert.«



Fritz Kunz

Die drei Marien



Aber noch weiter! Es fehlen: der für Belgien besonders wichtige, auch volkstümlich-religiöse, bei Lemonnier gut vertretene C. de Groux (1825—1870); der auch in Deutschland wirkende, teilweis religiöse W. F. Pauwels (1830—1904); der schülerreiche koloristische Landschafter L. Dubois (1830—1880); der Führer der neuen landschaftlichen »Schule von Tervueren« H. Boulenger (1837—1874); der monumental arbeitende A. de Vriendt (1843—1900), dessen noch lebender Bruder J. de Vriendt zwar nicht durch sein berühmtes »Weihnachtslied«, aber durch ein Bildnis vertreten ist, nachdem wir ihn vorher durch eine Zeichnung kennen gelernt hatten (Jahrgang V, 1, Beil. S. 4 f.); endlich der altertümliche und religiöse E. van Hove (geb. 1852) und G. van Aise, dessen »Saint Liévin en Flandre« 1883 in Gent zu sehen war. Während der bekannte Impressionist F. Courtens (geb. 1853), wohl nur zufällig fehlt, werden die Vorerwähnten vielleicht wegen ihres Altertümelns abgelehnt. Damit würde eben Partei einbekannt sein. Nun stehen wir vor dem hier ausgestellten H. de Braekeleer (dem jüngeren, 1840—1888, während der fehlende ältere J. de Braekeleer, 1792—1883, als typischer Genremaler und als Lehrer von Leys bekannt ist). Würden seine Bewunderer ungehalten sein, wenn wir ihn bis zur Art des Delftschen Vermeer überschätzten? Und würden es die Bewunderer des Wilhelm Busch sein, wenn wir auf dessen gleichzeitiger Ausstellung im Berliner Künstlerhaus (die wir hiermit als sehr interessant, sonst aber als eine kleine Enttäuschung quittieren) seine farbigen Skizzen gar bis zur Art des A. Brouwer überschätzten?

Von bekannteren Malern finden wir in der Belgierausstellung folgende vertreten (die wir nach dem Alter anordnen): die beiden Stevens, d. i. den beliebten Hundemaler J. Stevens (1819—1892) und den Schöpfer von Interieurszenen mit Modekostümen A. Stevens (1823



FRITZ KUNZ STUDIE



Zu Abb. S. 115



FRITZ KUNZ STUDIE

Zu Abb. S. 115

bis 1906), der besonders den neufranzösischen Einfluß auf Belgien vermittelte; den jetzt wohl auch als Maler zur Genüge anerkannten C. Meunier (1831—1905), dessen Arbeiterbilder bei mehreren der Nachgenannten Gefolgschaft finden; sodann F. Rops (1833—1898). Die so verschieden beantwortete Frage, ob dieser Künstler als spekulativer Cyniker oder als ernster Satiriker zu verstehen ist, kann wenigstens diesmal eine günstige Antwort finden. Zwar seine Graphik »Ein Begräbnis im Wallonischen« ehrt ihn wenig. Sonst aber bestätigt sich Lemonniers Kennzeichnung: »il célébra la liturgie du péché en casuiste ensorcelé bien plus qu'en adepte des saturnales.« Von seinen das religiöse Gebiet streifenden Gemälden fehlt die schauerliche Versuchung des heiligen Antonius (»C'est la glose des désagrégations morales d'un temps qui se soumet à la suprématie du principe féminin«). Vorhanden ist der packend phantastische Satan, der Unkraut sät. Im übrigen interessieren besonders seine Virtuositäten der Radierung (auch Weichfirnis und kalte Nadel); ein Lichtdruck nach »Les adieux d'Auteuil« ist von ihm selbst gänzlich übermalt.

Wir begegnen weiterhin: K. E. Wauters (geb. 1846), der nicht als Historiker, sondern als Porträtist kommt und als solcher modernem Geschmack wohl zu süßlich erscheint; E. Claus (geb. 1849), als Pleinairist und Pointillist bekannt und hier durch Landschaften vertreten, die wahrhaft überzeugend wirken; F. van Leemputten (geb. 1850), der statt seiner Arbeiterbilder nur eine Landschaft bringt; L. Frédéric (geb. 1856), von dem hier ebenfalls mehr sein zum Teil geschmackloser Pleinairismus, als seine Charakteristik des Arbeiterlebens hervortritt, und dessen »Zum Schmucke der Kirche« (Nonnen mit Kindern) Hervorhebung verdient; F. Khnopff (geb. 1858), dessen vielberufene Mystik uns nicht abstößt; H. Luyten (geb. 1859), der wiederum nur durch ein Bildnis statt durch seine Arbeiterbilder vertreten ist; T. van Rysselberghe (geb. 1862), von dessen gut impressionistischer und pointillistischer Phantasiekraft das einzig vorhandene Porträt nur dürftig spricht: E. Laermans (geb. 1864), ein Armenmaler im besten Sinne des Wortes, neben dessen »Friedlicher Abendstimmung« »Der Blinde« und »Der Betrunkene« auch durch eine eindrucksvolle Flächenkunst hervorragen; A. Bartsoen (geb. 1866), hier wohl der Hauptzeuge für die flämische Kunst stimmungsvoller Stadtbilder, neben dessen »Dämmerstunde in einem flandrischen Städtchen« u. dgl. auch gute Radierungen von seiner Kunst zeugen; V. Gilsoul (geb. 1867?), dessen anerkannte Landschaftskunst durch zwei Proben vertreten ist; endlich den jung verstorbenen fruchtbaren H. Evenepoel (1872—1900), von dessen Pariser Szenen, an Manet und an Rops erinnernd, Gemälde sowie Griffelwerke ausgestellt sind.

In weiteren Kreisen wohl noch unbekannt sind zahlreiche, meist anscheinend ganz junge Künstler. Die wohl eigenartigste Kunst der diesmal zu sehenden Belgier, die Meisterschaft in der verträumten Stimmung von Innenräumen, gipfelt vielleicht in den »Langsamen Stunden« des (jüngeren) H. Courtens. Neben vielen Landschaften, z. B. denen des bereits länger vergangenen L. Artan (1837—1890) Schule Tervueren), den Tierbildern des ebenfalls schon weit zurückreichenden A. Verwée (1838—1895) und der uns gut auffallenden Schneelandschaft des wohlangesehenen Akademiedirektors von Namur T. Baron (1840 bis 1899) wirken trotz oder wegen naturfremder Behandlung eindrucksvoll: »Nächtliche Weihe« von H. J. Heymans (geb. 1839, ebenfalls Tervueren), »Die Schule des Plato« von J. Delville und das umfangreiche »Sacra sub arbore« von C. Montald — eine im guten Sinne dekorativ-malerische Schöpfung, die zwei letzteren Werke jedoch beeinträchtigt durch süßliche Körperfarben. Totentanzartig sind ein Gemälde »Fasching« von C. Lambert und besonders eine der beachtenswerten Radierungen von J. Ensor.

Eigentlich Religiöses fehlt fast völlig. Als äußerlichen Ersatz dafür haben wir (während ein »Heiliger Georg« von M. Langaskens nur im Kataloge, nicht in der Ausstellung vorhanden ist) licht- und farbenreiche, zum Teil sogar an Phantastik reiche Kircheninterieurs u. dgl. von L. Cambier, W. Vaes (ebenfalls mit guten Radierungen), A. Verhaeren und besonders von A. Delaunois, dessen Zeichnungen und Radierungen auch von einem tieferen Können zeugen. Die beiden Smits (E. und J.) sind nicht mit den intimeren Kompositionen vertreten, die uns wohl ein noch günstigeres Bild geben würden, als es kleinere Genrestücke u. dgl. tun. Im übrigen kehren mannigfaltige typische Eindrucksbilder von Landschaften, zumal aus dem Hafenleben, wieder, auch bei Künstlern, die noch mehr können, z. B. bei C. Mertens. Neben einem gut auffallenden »Sommer« von G. Morzen und einen ebensolchen »Mondschein« von J. Rossels (geb. 1828, Tervueren) bringt z. B. E. Levert (1865—1901) ein als »Akkord auf Blau und Rot« bezeichnetes Interieur und H. Thomas charakteristische Akte. Das

Porträtgemälde erhebt sich, etwa J. Verheyden ausgenommen, nicht hoch; ein Bildnismaler von der Kraft des L. de Winne (1821—1880), dessen Standbild in Gent von dem nachher zu erwähnenden P. de Vigne herrührt, würde wohl schon zu »alt« für die jetzige Ausstellung sein.

Dagegen erfreut sie durch plastische Bildnisse und überhaupt durch Plastik. An Alter steht voran C. van der Stappen (geb. 1843), der »malerische« Brüsseler Akademiedirektor, fruchtbar auch für das Kunstgewerbe; sein »David« und »Der Mann der Schmerzen« mögen als religiöse Werke gelten. Der klassische P. de Vigne (1843—1901) bringt charakteristische Einzelfiguren. J. Dillens (1849 bis 1904) steht ebenfalls seit langem in allgemeiner Anerkennung. Sein etwas geziertes Kirchhofswerk »Das Schweigen des Grabes« lernen wir hier durch eine verkleinerte Wiedergabe kennen; daneben seinen Entwurf der Marmorstatue des Malers Bernd van Orley, die mit neun anderen das Brüsseler Denkmal Egmonts und Horns umgibt. T. Vinçotte (geb. 1850), der Hof-, Salon- und Pferdebildner, ist nur durch Kleineres vertreten. Der nach viel Verkennung mit Recht berühmte »flämische Michelangelo« J. Lambeaux (1852 bis 1908), tritt umfassender hervor; sein Fragment des Modelles zum bekannten Relief der »Menschlichen Leidenschaften«, die »Verführung«, kann die widersprechenden Urteile, die vor drei Jahren seinem »Gebissenen Faun« zuteil geworden sind, in einer von seelischer Kunst zeugenden Weise günstig klären. V. Rousseau (geb. 1861), auf dessen Eigenart anscheinend viel Hoffnung gesetzt wird, arbeitet ebenfalls mit eindringlicher Phantasiekraft, und J. v. Lalaing als vielseitiger Plastiker und Maler. Die Bildnisse von C. Samuel (geb. 1862) sind zierlich, die von J. Lagae (geb. 1862) und die Medaillen von G. de Vreese (geb. 1861) gehören zu den besten. Es fehlen u. a. aus älterer Zeit K. H. Geerts (1807—1855), E. Simonis (1810—1882) und G. de Groot (geb. 1839); aus jüngerer Zeit G. Minne (geb. 1867).

Den Museen und den Privaten, welche die Ausstellung durch Leihgaben bereichert, sowie den zwei Kunstgesellschaften, welche sie veranstaltet haben, gebührt mindestens der Dank einer Revanche, um die's ihnen wohl ebenfalls zu tun war: einer reichlichen Beschickung der Brüsseler Ausstellung von 1910 durch Deutschland. Hoffentlich wird dabei die jetzige Einseitigkeit nicht ebenso nachgeahmt, wie in unseren eigenen Galerien und Ausstellungen.

* * *

Das Vorstehende war bereits geschrieben, als dem Referenten eine es bestätigende Zeitungsnotiz bekannt wurde (»Vossische Zeitung«, 13. Okt. 1908, Nr. 481, 6. Beilage). Danach habe diese Ausstellung bereits vorher in Brüssel Unmut erregt, infolge von Lücken, »die geschaffen wurden, weil gewisse Kreise gewissen Leuten nicht genehm sind«. Mit unserem Vermissen von Arbeiterbildern scheint es zu stimmen, daß namentlich H. de Groux (der jüngere) in der heftigsten Weise protestiert habe. Künftig solle die Zulassung zu belgischen Ausstellungen im Ausland einer vom Staat und den maßgebenden Künstlervereinigungen zusammengesetzten Jury anvertraut werden. Es sei anzunehmen, »daß die Ausgeschlossenen, unter denen sich namhafte Künstler befinden, noch in dieser Saison in Berlin eine weitere belgische Ausstellung organisieren«.

DAS BAMBERGER ELFENBEINRELIEF CIM 57 AUF DER HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK ZU MÜNCHEN

Von MAX HAUTTMANN

Die karolingische Kunst ist nicht die Frucht einer organischen künstlerischen Entwicklung des Germanenvolkes, sondern die künstliche Verpflanzung einer den Germanen wesensfremden Kunst, der Antike, nach den deutschen Landen, hauptsächlich zum Zwecke der Erziehung der Franken. Karl der Große und sein gelehrter Kreis stellten dem Volke antike Kultur, Literatur, Wissenschaft und Kunst als Vorbild auf und schmeichelten sich, eine »Wiedergeburt des Wesens der Alten« herbeigeführt zu haben. Wir werden heute der karolingischen Periode den Namen der ersten Renaissance nicht zuerkennen können: die germanischen Völker waren noch nicht reif genug zu einem selbständigen Erfassen und fruchtbaren Verarbeiten der Antike, der karolingischen Kultur fehlen die Wurzeln im Volke und damit die Kraft zu einer eigenartigen Entwicklung: Und so ist sie, wenn wir auch sehr interessante Versuche zu einer Vermischung der eben noch zu wenig ausgebildeten germanischen Elemente mit den antiken finden und trotzdem das ganze Mittelalter letzten Endes in ihr verankert liegt, doch weniger der Beginn einer neuen Zeit als vielmehr ein Ausleben der Antike: die karolingische Kunst bringt immer wieder die antiken Formen, anfangs

noch frisch, später, bei zunehmendem technischem Raffinement oft äußerlich und oberflächlich erfaßt, und ihre Darstellungen verraten nicht nur in der Vorliebe für Stoffe lehrhaften, besonders dogmatischen Charakters den gelehrten antiken Geist, sondern sind trotz des Verbotes Karls des Großen [1]) mit direkt aus der Antike herübergenommenen Motiven und Vorstellungen, Personifikationen und Allegorien durchsetzt.

Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt ein karolingisches Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz, das die Kreuzigung darstellt (cim 57, clm 4452). [2]) Das Relief ist in einen mit Emaillen und edlen Steinen geschmückten Buchdeckel eingelassen, die eigentliche Darstellung von einem Blätterkranz und einfachen Leisten, an den Längsseiten von zwei breiteren Ornamentstreifen eingefaßt (Abb. S. 125). Dem Werke liegt die idealistische Auffassung der Kreuzigung zugrunde. Der Künstler führt uns zwar den historischen Akt vor Augen und ist bestrebt der biblischen Schilderung zu folgen, indem er Maria mit den weinenden Frauen, Johannes, Stephaton, der Christus den Essigschwamm reicht, und Longinus, der den Stoß mit der Lanze nach Christi Seite führt, anbringt. Aber wie der Gekreuzigte durch seine Größe aus den umgebenden Figuren herausgehoben und zum Mittelpunkt der ganzen Tafel gemacht ist, so ist auch der historische Vorgang herausgehoben über das Irdische und in seiner ewigen Bedeutung als Opfertod des Sohnes Gottes, als Mittelpunkt der Heils- und Weltgeschichte erfaßt: Christus, [3]) den sich die fromme Ehrerbietung nicht leidend vorstellen will, schwebt mit Kreuznimbus und Lendenschurz, ohne Nägel und Wundmale, ohne Suppedaneum frei vor dem Kreuz mit geöffneten Augen und wagrecht ausgebreiteten Armen als Erlöser, der sich freiwillig hingibt für die Menschheit. Das Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, der Augenblick des Verscheidens ist nahe: Von den Engeln, die das Kreuz umschweben, hat der mittelste ein Tuch ausgebreitet, in dem er die Seele des Verstorbenen hinauftragen wird [4]) zu Gott Vater, dessen Anteilnahme an dem Vorgang auf Erden durch die aus den Wolken reichende Hand versinnbildet ist. Durch seinen Tod bricht Christus die Macht der Hölle: das bedeutet die Schlange, das Prinzip des Bösen, die verendet zu Füßen des Kreuzes liegt. Die vegetative Form des Kreuzes spielt auf die Legende an, daß der Kreuzesstamm vom Baum der Erkenntnis herkommt. [5]) — Christus stirbt am Kreuz, aber er überwindet den Tod: Daran erinnert der Künstler durch die Darstellung auf dem mittleren Felde: Vor einem dreistöckigen Grabbau, hinter dem vier Wächter sichtbar werden, verkündet der Engel den überraschten Frauen, die mit Salbenbüchsen zum Grab gekommen sind, die Auferstehung des Herrn. Unter dieser Szene ist die Auferstehung der Toten angebracht, die auf die Erlösung der Seelen in der Vorhölle, besonders der Stammeltern, [6]) hinweist. Um die weltumfassende Bedeutung der Kreuzigung zu versinnbilden, läßt der Künstler die ganze Natur an dem Vorgang teilnehmen: Sonne und Mond, in den beiden oberen Ecken in Kranzmedaillons als Gottheiten mit Fackeln in Wagen dargestellt, Sol von vier Rossen, Luna von vier Kühen gezogen, Meer und Erde in den unteren Ecken, Oceanus als bärtiger Mann mit Schlangenhörnern auf dem Kopf, [7]) charakterisiert durch ein Füllhorn und eine ausgegossene Urne, Tellus ebenfalls mit Füllhorn und zwei Schlangen, von denen eine an ihrer Brust saugt.

Drei Figuren bleiben uns noch zu deuten übrig. Es handelt sich um Personifikationen, wie sie weiterhin im Mittelalter geläufig sind und zu deren Erklärung die Liturgie, Hymnen und teilweise auch das geistliche Schauspiel herangezogen werden müssen [8]). Leicht ist die Deutung der weiblichen Gestalt in langem Mantel unter dem Kreuz: Es ist die Personifikation der Kirche, eine Ekklesia, mit der Fahne der Weltherrschaft und dem Kelch, in dem sie, die bestellte Verwalterin des Sakramentes, Christi Blut auffängt. Schwierig dagegen ist die Erklärung der Gruppe rechts am Rande. Sie hat die verschiedensten Aus-

---

[1]) In den Libri Carolini, vergl. Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 16, 17.

[2]) Die reichhaltige Literatur darüber ist zusammengestellt in der Besprechung bei W. Vöge, Eine deutsche Malerschule usw., Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII, Trier 1891, S. 113 ff. Das Wichtigste aus der neueren Literatur wird im Verlauf der Darstellung angeführt.

[3]) Nicht bartlos (Vöge), sondern mit Vollbart.

[4]) Nach Analogie von verschiedenen Darstellungen, z. B. der allerdings späteren des Todes Mariä (Blatt 161 b), der Handschrift clm 4452. Ein Schweißtuch scheint nicht zur Auffassung zu passen. — Bei den seitlichen Engeln sind Kreuz- oder Lilienstäbe zu rekonstruieren, vergl. Kreuzigungsrelief von Essen.

[5]) F. Piper, Der Baum des Lebens, Berlin 1863.

[6]) Die Legende nimmt Adams Grab auf Golgatha an. Adam ist unter dem Kreuz inschriftlich bezeugt. Vergl. dazu Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Leipzig 1883, I. S. 540.

[7]) Vergl. Kreuzigungsrelief von Tongern (abg. bei Cahier-Martin, Mélanges d'Archéologie, Vol. II, Pl. VI.)

[8]) Vergl. Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894.

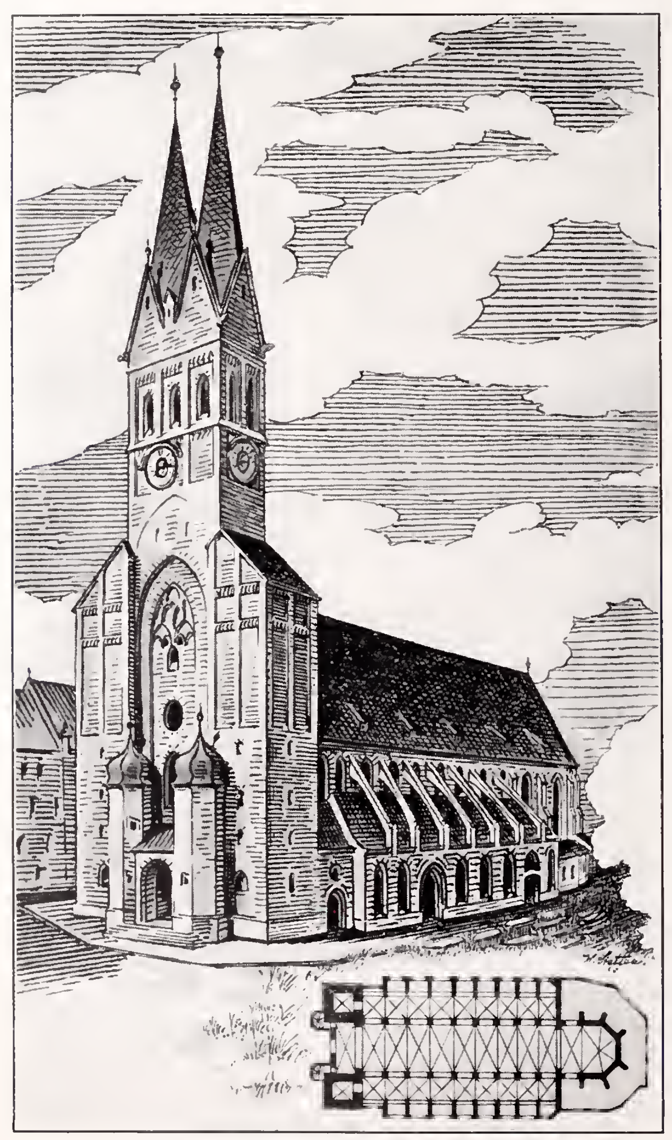


Zum Artikel S. 123 ff.

CIM 57 DER KGL. STAATS-
BIBLIOTHEK MÜNCHEN

legungen erfahren, von denen die Webers am besten sein dürfte. Weber[1]) erkennt, wie die meisten anderen Erklärer, in der stehenden Figur die Ekklesia wieder und deutet die mit einer Mauerkrone geschmückte, vor einem Gebäude sitzende Frau, die eine Scheibe auf dem Schoß hält, als Synagoge, die Personifikation des Judentums. Und die Szene erklärt er auf Grund einer als Anhang zu den Werken des Kirchenvaters Augustinus auf uns gekommenen Schrift: De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus als ein Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge. Durch die Worte des Dialogs können wir mühelos die einzelnen Attribute deuten: Die Synagoge sagt zur Ekklesia: »Ich herrschte... bei Jerusalem in Purpur gehüllt; ich besaß das römische Reich, ich besiegte fremde Völker...« Darum das Gebäude und die Mauerkrone und das prächtige Gewand auf unserer Darstellung, darum auch der Schild, als den wir wohl die Scheibe in ihrer Linken zu erklären haben,[2]) das Zeichen ihrer kriegerischen Macht. Am Schlusse des Dialoges unterwirft sich die Synagoge bedingungslos der Ekklesia und so schreitet auf unserer Darstellung die Ekklesia auf die Synagoge zu und nimmt ihr das Zeichen ihrer Macht, den Schild ab. — Leicht fügt sich dann in diesen Ideenkreis die auch von andern Erklärern gegebene Deutung des üppigen Weibes auf dem Thronsessel zwischen Meer und Erde. Es ist die Roma, die, bisher unter der Herrschaft der Synagoge, sich Christus und seiner Kirche bewundernd zuwendet.

Zu der Gruppe rechts vom Kreuz ist noch einiges zu bemerken. Ich glaube nicht, daß die Ekklesia, wie Weber annimmt, mit der Fahne auf die Synagoge zuschreitet; der Stelle ist zwar schwer beizukommen, aber man kann doch erkennen, daß die halbgeöffnete rechte Hand der Synagoge mit den Fingern an der Fahnenstange, die die Ekklesia in der Faust hält, anliegt, und die ganze Haltung des Arms spricht dafür, daß die Synagoge eben noch die Stange in der Hand gehabt hat. Deshalb werden wir hier die Fahne der Synagoge zu sehen haben, die die Ekklesia, die neue Herrscherin, mit dem Schild an sich nimmt. Gewöhnlich sind beide Personifikationen mit der Fahne ausgestattet, hier hat aber der Künstler aus Platzmangel, oder weil er das Entreißen deutlich machen wollte, nur eine angebracht. Klar läge die Sache, wenn die Fahnenstange nicht oben abgebrochen wäre. Die Fahne der Ekklesia unterm Kreuz läuft nämlich in ein Kreuz aus und zwar ist dieses ganz nahe an der zweitobersten Befestigungsstelle des Fahnentuches auf die Stange aufgesetzt. Die strittige Fahne ist über der obersten Befestigungsstelle des Fahnentuches abgebrochen, es müßte also, wenn es die gleiche Fahne wie die unterm Kreuz wäre, noch ein Stück des Kreuzvertikalbalkens zu sehen sein, was nicht der Fall ist. So spricht die Fahne selbst zum mindesten nicht gegen obige Erklärung.



DIE ST. PETERSKIRCHE IN MÜNCHEN
Früherer Zustand. Text S. 112 und 113

[1]) A. a. O., S. 27 ff. Andere Erklärungen sind zusammengestellt bei Vöge a. a. O., S. 119.

[2]) Vergl. die Kreuzigungsdarstellung im Drogosakramentar, abg. bei Weber, a. a. O., S. 16. Text S. 18.

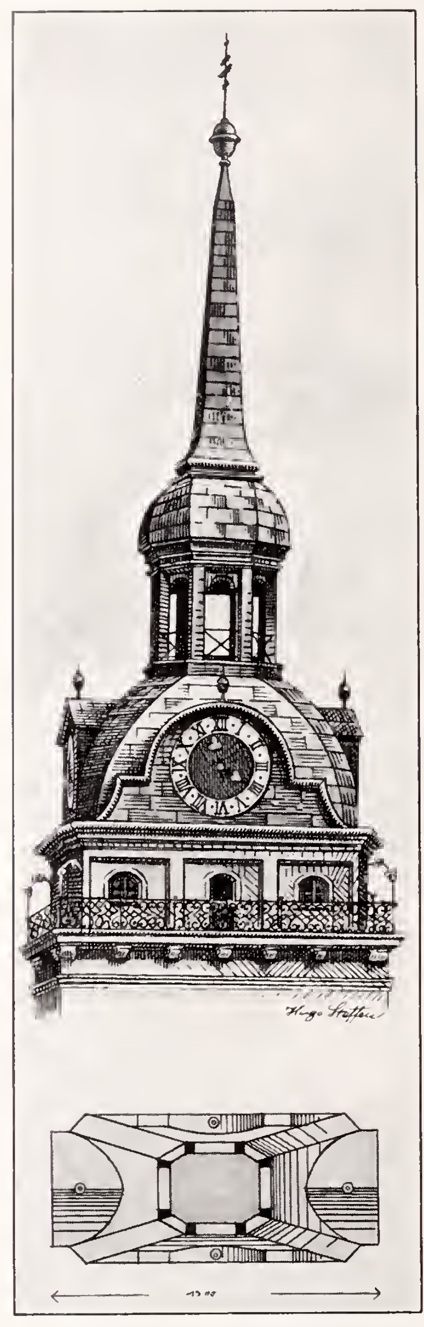


DIE ST. PETERSKIRCHE IN MÜNCHEN
Jetziger Zustand. Text S. 114

Ferner: Bei beiden Figuren der Ekklesia ist der Mantel ganz charakteristisch drapiert: Er endigt nicht, wie bei den andern Frauen, verdeckt, sondern das Ende ist noch einmal über die Schulter auf den Kopf hinaufgenommen und fällt in langer Linie den Rücken herunter. Diese Art der Drapierung erfordert ein Befestigungsmittel auf dem Kopf und wirklich sehen wir bei der Gestalt rechts auf dem Kopf eine kleine Erhöhung, die vorne durch eine vertikale Kerbe in zwei zackenähnliche Teile zerlegt wird. Eine dritte Zacke scheint dahinter weggebrochen zu sein. Darunter kann man einen schmalen horizontalen Reif unterscheiden, der möglicherweise mit Punktornament verziert war. Beim Kopf der Figur unterm Kreuz, der stark abgescheuert ist, läßt sich nichts Sicheres mehr erkennen. Von der Ekklesia rechts aber möchte ich annehmen, daß sie einen Kopfschmuck trägt und zwar entweder einen schmalen, vom Kopftuch verdeckten Reif — die Form des Hinterkopfes wiese darauf hin — auf dem vorne über der Stirn irgendein Emblem oder Zacken saßen, oder nur eine Art Diadem als »zaghafte Andeutung einer Krone« — ähnlich wie sie Swarzenski nachweist.[1]) Wir hätten dann hier eine der frühesten gekrönten Ekklesiafiguren und die Worte der Kirche im Streitdialog: »Daher bin ich jetzt die Königin, . . ich bin die Braut des Herrn, der mein Haupt gekrönt hat«, wären deutlich illustriert.

Die Handschrift, die unsere Platte schmückt, wurde von Heinrich II. vor 1014 nach Bamberg gestiftet und man hat früher die Platte für gleichzeitige deutsche Arbeit gehalten. Heute ist man sich darüber einig, daß sie eine karolingische Arbeit ist, die, wie das oft geschah, im 11. Jahrhundert von einem älteren Werk weggenommen wurde. Die Platte ist auf Untersicht gearbeitet: In den einzelnen Abteilungen sind die unteren Partien als Flachrelief behandelt, während die oberen immer mehr heraustreten, was besonders bei den zwei Grabbauten in der untern Abteilung deutlich zu sehen ist: Sie scheint also von Anfang an bestimmt gewesen zu sein, ein auf

[1]) In dem Cod. VI. 55 des Stiftes St. Peter in Salzburg. Vergl. G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, Leipzig 1901, S. 159.



Jetziger Abschluß des Turmes der Peterskirche in München. Text S. 114

dem Altar auf einem schrägen Pult liegendes Buch zu schmücken. — Ikonographisch fügt sich unser Werk in eine größere Reihe von Kreuzigungs darstellungen[1]) ein, von denen ein Elfenbein im South-Kensington-Museum in London (Westwood Nr. 255) und eines auf dem Deckel von Cod. 9383 der Bibliothèque nationale in Paris ihr am nächsten stehen, jedoch einen mehr altertümlichen Stil vertreten, so daß unsere Platte wohl erst ins 10. Jahrh. zu setzen ist. Stilistisch gehört sie mit ihren starken antiken, byzantinischen und angelsächsischen Einflüssen zu der Gruppe von Elfenbeintafeln, an deren Spitze die Illustration zu Psalm 56 auf dem Psalter Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek steht und zu der auch das Kreuzigungsrelief im Bayerischen Nationalmuseum zu rechnen ist. Diese Gruppe deckt sich vollständig mit den Werken eines für Rheims[2]) nachgewiesenen Miniatorenateliers, aus dem auch der Utrechtpsalter hervorgegangen ist, und so dürfen alle diese Elfenbeine als Arbeiten der Rheimser Schule bezeichnet werden.

[1]) Vergl. Molinier, Ivoires, Paris 1896, S. 138.

ORPHEUS BEGRÜSZT DAS LICHT

Nach einem Bilde von Corot

Mit Silbersohlen auf der Wolken Gold
Nahst du, Aurora! — Strahlend aufgerollt
Hebt sich der Purpurvorhang aus dem Tal
Und Sonnenfluten strömen aus zumal.

Ich aber singe: Heil dem Weckerlicht!
Im Glück gebadet heb' ich mein Gesicht
Zu deiner ew'gen Schönheit, Helios!
Aufleuchtend grüßen Blumen dich und Moos!

Aufleuchtend grüßen Sträucher dich und Baum,
Spirä und Binse auf der Wiese Raum,
Schwerthalm und Lilie an des Stroms Gestad,
Durchsicht'ge Gräser an des Baches Pfad!

Und alle Wipfel, die dein Segen krönt
Und alle Stämme, die er leuchtend tönt,
Und alle Birken, die er küssend trifft,
Die Weiden, die er malt mit Silberstift.

Das Zitterflimmern, das im Wasser schwimmt
Die Strahlenwege, die's vom Himmel nimmt.
Und alle Fernen, die durchleuchtet stehn
Und alle Berge, die in Duft vergehn.

Das ganze Leben, das du glühend schufst
Und aus der Nacht zum Glanz des Morgens rufst.
Sieh', beide Arme streck' ich betend aus,
Daß du vernehmest meines Lieds Gebraus.

Im Jubel all mein Wesen hochaufschießt,
Weil voll von Licht die ganze Seele ist.

M. Herbert

[2]) Vergl. Swarzenski, Die karolingische Malerei und Plastik in Rheims. Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Adolf von Hildebrandt
Porträtbüste des Professors
Jos. Floßmann o o o o o o



ABB. 1. LINKER SEITENALTAR IN EMERTSHAM (OBBAY.) UM 1530. — *Text S. 130*

CHARAKTERISTIK DER SPÄTGOTISCHEN HOLZPLASTIK DES INN-SALZACH-GEBIETES

Von Dr. G. E. LÜTHGEN

Das Inn-Salzach-Gebiet, d. h. das Land zwischen Inn und Salzach nördlich von Tirol, gehörte während des ganzen Mittelalters zu der Erzdiözese Salzburg. Als Metropole der ehemaligen Kirchenprovinz Bojarien war Salzburg in der Tat das »alte Kulturzentrum des deutschen Südostens«. Von jeher lag hier ein Hauptsitz des Kunstlebens für das jetzige Oberbayern.

Die natürlichen Grenzen des Inns und der Salzach, die vorherrschende Stellung Salzburgs gaben der Kunst dieses Gebietes starke gemeinsame Züge: Gleichartigkeit in der Vorliebe für Stoffe, die mehr einer gefühlsmäßigen als intellektuellen Behandlung zugänglich waren; Gleichförmigkeit in der Wahl formaler Motive, die scharfer Akzentuierung entbehrten; dazu die Neigung zu einer die individuellen Verschiedenheiten stark verschleiernden Formgebung.

Das Charakteristische des Salzburger Formensinnes liegt in seiner Entlehnung von Elementen italienischen Formgefühles. Ein leises Nachklingen des feinen Geschmackes der reifen Kultur der romanischen Rasse scheint hier Gleichwertigkeit der formalen und psychischen Probleme bedingt zu haben. Doch nur zuweilen ungetrübt. Denn allzu oft wird durch merkwürdige, fast bäurisch-barocke Einfälle das in seinem Wesen erfaßte Formprinzip gänzlich verdeckt.

Die tiroler und italienischen Anregungen in der Formensprache des Inn-Salzach-Gebietes hat für die Malerei B. Riehl eingehend nachgewiesen.[1]) Der spezifische Charakter der gesamten Kunst dieser Gegend wird bestimmt durch die Kunst Südtirols, »deren Eigenart wieder wesentlich ihre Beziehungen zu Oberitalien bedingen«.

Vor einer Überschätzung dieser italienischen Elemente in der Kunst Tirols muß man sich jedoch hüten. Denn daß die eigenen selb-

[1]) B. Riehl, Studien zur Gesch. d. bayer. Malerei des XV. Jahrh. 1895, S. 60. Vergl. auch Lüthgen, Die Holzplastik der Spätgotik im Gebiete zwischen Inn und Salzach, S. 10 ff. Diss. München 1907.

ständigen Formen in der tiroler Kunst einer harmonischen Verschmelzung mit wesensfremden Elementen widerstanden, das beweisen gerade die besten Werke dieser Schule. Was an Italienischem darin zu bemerken, zeigt sich allzu oft als Fremdkörper innerhalb der aus eigenen Wurzeln entsprungenen, eigenartigen Kunst, im Verlaufe der Entwicklung auf diese aufgepfropft.

Die Intensität des Formgefühls, das dem romanischen Künstler eigentümlich, steht der individuellen Gestaltung eigenwilligen Innenlebens entgegen. Ein Ähnliches findet sich wie ein fernes, leises Nachzittern in der Kunst des Inn-Salzach-Gebietes. Tiefe des Ausdrucks war nie das letzte Ziel dieser Schule.

Nachdem um die Mitte des 15. Jahrhunderts sich die Plastik von den weichen schmiegsamen, doch allzuoft auch schematischen Formen befreit hatte, beginnen die Resultate bewußter Naturbeobachtung langsam zu wirken. War im Anfange des Jahrhunderts durch festentwickelte Motive, die hier und da nebeneinander gesetzt oder durch anmutige Linienzüge verbunden wurden, eine mehr gleichmäßige Behandlung der Formen bedingt, so bringt das Ende des Jahrhunderts auf Grund eines tatsächlichen Naturstudiums Vielseitigkeit und Eigenart des Ausdrucks. Jetzt ist schon die Wahl des Motives ein Charakteristikum für den Künstler. Ein vollkommener Stilwechsel hatte sich vollzogen.

Das Wesentliche ist, daß der Blick durchaus auf das Malerische gerichtet ist. Gerade für die Salzburger Holzplastik ist das charakteristisch. Scharf treffen die Linien von verschiedenen Seiten aufeinander. Die Faltenzüge haben hohe, senkrecht von den Flächen des Gewandes sich abhebende Stege. Dadurch erhält das Licht seinen Anteil an der Gesamtwirkung. Denn die Schatten der Unterschneidungen und Stege huschen gleichsam belebend über die ganze Gestalt und vermitteln die scharfen Gegensätze, indem sie die kräftig herausgearbeiteten Erhöhungen fein und leise in die Fläche übergehen lassen (Abb. 1). Die Neigung, die malerische Wirkung mehr und mehr zu steigern, führt hier und da, namentlich im 16. Jahrhundert, zu Übertreibungen. Denn immer tiefer werden die Schnitte, gedreht und gewunden die einzelnen Formen, damit das Licht in ihnen seine geheimnisvolle Kraft übe (Abb. 2).



ABB. 2. RECHTER SEITENALTAR IN EMERTSHAM. — *Text nebenan*

Dennoch bleibt neben solchen Bestrebungen die Natur die Lehrmeisterin jener Zeit. Die Neigung nach naturgetreuer Wiedergabe schärft das Verständnis für den Wert der Einzelform. Die Kenntnis der Einzelform aber treibt den Künstler zu einem immer klareren Einblick in den organischen Zusammenhang des Ganzen, und dies um so mehr, als die künstlerische Auffassung im Inn-Salzach-Kreise zu einer starken Rücksichtsnahme auf die Gesamtwirkung neigte. Der charakteristische Ausdruck dafür findet sich in der geschlossenen Behandlung der Silhouette (Abb. 3 und 4).

Diese Merkmale der Inn-Salzach-Schule offenbaren

sich nur selten ganz rein. Denn eine seltsame Mischung heterogener Bestandteile in der Kunst dieses Gebiets hat die vollkommene Verschmelzung aller Elemente zu einer Einheit verhindert. Denn zu diesen Eigentümlichkeiten eines durch die geographischen Verhältnisse bedingten lokalen Zusammenschlusses tritt die Wesensart des bayerischen Volksstammes, die für den Charakter der gesamten bayerischen Kunst bedeutsam ist, in erklärten Widerspruch. Die Bodenständigkeit der bayerischen Kunst und ihr Mangel an Beziehungen zu anderen Schulen läßt die Eigenart des bayerischen Wesens zu üppiger Entfaltung kommen. Mit ausgezeichnet feinem Geschmack verbindet sich ein derbes Wesen, mit der Sucht nach stärkster Charakteristik bäuerische Form. Doch während noch im Beginne des 15. Jahrhundert sich diese widersprechenden Züge einem überaus sicheren Gefühl für die Anmut und Schönheit der Form unterordneten, beginnt mit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts eine seltsame Änderung. Diese realistische Zeit beschwor eine Übertreibung der Charakteristik, eine geradezu bäurische Derbheit der Auffassung, daß man sich mit Erstaunen fragt, wie dieser feine, künstlerische Geschmack so schnell hat vergehen können. Eine Art Formlosigkeit greift um sich.

Der Schlüssel zur Erklärung dieses merkwürdigen Phänomens findet sich in der starken Vorliebe für die malerische Wirkung, die jener Zeit eigentümlich (Abb. 5). Denn die ganze Bewegung nahm ihren Ausgangspunkt von der Tafelmalerei. In ihr ging man in der bayerischen Schule mehr als in irgend einer anderen auf das rein Malerische aus. Das bedeutete die Loslösung von dem zeichnerischen Stile des 15. Jahrhunderts und dies wiederum den Verlust der Stütze, die der veränderten Geschmacksrichtung Halt und Handhabe zu neuer, künstlerischer Form hätte bieten können.

Diese allgemeine malerische Tendenz, die wohl dem Zeitgeschmack ihren Ursprung verdankt, äußert sich in verschiedenartigster Weise. Dennoch kann man zwei klar ausgeprägte Strömungen unterscheiden, die sich durch das gesamte Kunstleben dieser Zeit hindurchziehen. Die eine sieht ihr Ziel in der Größe und Freiheit der äußeren Erscheinung (Abb. 6), die andere im Graziösen und Eleganten (Abb. 7). Nur in der ersten Zeit des Suchens und Ringens um eine neue Form, die der veränderten Geschmacksrichtung des 16. Jahrhunderts Rechnung tragen konnte,



ABB. 3. HL. LAURENTIUS IN OBIEG (OBBAY.). — *Text S. 130*

gehen diese beiden Strömungen gewissermaßen nebeneinander her. Nur kurze Zeit. Dann drängt alles darauf, alle diese Elemente, wie unvereinbar sie auch waren, zu einer harmonischen Wirkung zu verschmelzen.

In der Intensität, mit der man dieses Unmögliche in die Tat umzusetzen suchte, liegt der Wert dieser zu Ende gehenden Stilperiode. Denn aus dieser Kraft wurde eine neue künstlerische Potenz herausgeboren, die in sich die Keime zu einem ganz andersgearteten Stile trug. Indem gleichsam der Stil der Renaissance übersprungen wurde, entwickelten sich schon jetzt die grundlegenden Formen, aus denen das Barock hervorwachsen sollte. In diesem Doppelwesen der spätgotischen Kunst, in der Vorbereitung zur Aufnahme des Renaissancestils und der gleichzeitigen Entwicklung von Barockformen, liegt die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Spätgotik für die deutsche Kunst. Allerdings



ABB. 4. MADONNA MIT ENGELN IN OBING. — *Text S. 131*

Berchtesgaden bildet zusammen mit dem östlichen Teile des Rosenheimer Bezirksamtes die südliche Begrenzung des Inn-Salzach-Kreises und damit gleichsam die Basis, auf der sich die Kunst des Gebietes aufbaute. Die Rosenheimer Gegend aber ist deshalb von spezifischer Wirkung, weil sich hier der italienische Einfluß, durch den Inn vermittelt, am stärksten geltend macht.

Gemeinsam ist diesen Gebietsteilen eine klar ausgeprägte Doppelströmung in ihrer ganzen Kunst. Es ist der charakteristische Gegensatz, der die Kunst des Gebirges von der des flachen Landes trennt. Der ganze Süden von Rosenheim und Berchetsgaden steht unter dem starken Einfluß der Gebirgskunst. Eine straffe Festigkeit in der Formgebung, ein starkes Betonen jeder einzelnen Linie gibt allen diesen Werken etwas fest Umrissenes, das der Gebirgskunst als solcher eigentümlich (Abb. 8).

Im Norden des Inn-Salzach-Kreises sind die Verhältnisse ganz anders. Altötting und Mühldorf bilden den nördlichen Abschluß. Die künstlerische Schaffensweise scheint hier dem Süden diametral entgegengesetzt. Das Wirken der Klöster, die in dem Berchtesgadener Gebiet die sichere Grundlage einer festen Tradition bildeten und damit eine gewisse Gruppierung der künstlerischen Tätigkeit um das Kloster als Zentrale gewährleisteten, fällt im Norden fort. Die natürliche Folge ist eine Art Dezentralisation, eine größere Mannigfaltigkeit der Ausdrucksweise, die noch verstärkt wird durch die Anregungen, die fremde Schulzusammenhänge bedingten. Denn in diesen beiden Bezirksämtern treffen mannigfache Kunstcharaktere zusammen. In dem Gebiete nördlich des Innes die Einwirkungen der Landshuter und der Freisinger Schule; der Einfluß Münchens findet seine Konzentration in Altötting. Die regen Beziehungen, die das Wittelsbacher Fürstenhaus mit dem Wallfahrtsort Altötting unterhielt, waren Ursache, daß schon vom Ausgang des Mittelalters an Künstler, die für den Münchener Hof arbeiteten, auch für Altötting tätig waren.

ist zu beachten, daß es sich hier nur um eine Seite der barocken Kunst handelt. Denn nebenher geht ja fast überall eine andere Strömung, die die italienischen Barockformen ohne weiteres in die heimische Kunst überträgt unter voller Negierung deutscher Formelemente.

Die Fülle von Werken der spätgotischen Holzplastik des Inn-Salzach-Gebietes gibt für alle Punkte klare Belege. Doch muß man trotz des einheitlichen Charakters dieser ganzen Gruppe auch wieder mit starken Modifikationen von Formen und Motiven rechnen. Denn die Einwirkungen anders gearteter Verhältnisse und Lebensbedingungen in den verschiedenen Teilen dieses geschlossenen Kreises haben wesentliche Nüancierungen der künstlerischen Erscheinungsformen bedingt.

So ist im Süden des Inn-Salzach-Gebietes der enge Zusammenhang des Berchtesgadener Landes mit Salzburg bedeutungsvoll.[1]) Denn

[1]) Über die Gründe vgl. Lüthgen a. a. O., S. 16 ff.



ABB. 5. FLÜGELALTAR IN RABENDEN, UM 1510
Text S. 131

Gegenüber dieser durch die Grenzlage bedingten, leichteren Zugänglichkeit für Einwirkungen aus fremden Schulzusammenhängen besitzen die mittleren Gebietsteile des Inn-Salzach-Kreises neben dem festeren Haften an der Tradition eine stärkere Eigenwilligkeit. Hier hat daher der Stil der Kunst des Inn-Salzach-Kreises seine prägnanteste Ausbildung erfahren.

Vor allem handelt es sich dabei um die Bezirksämter Traunstein und Laufen. Aus der Künstlergeschichte des Bezirkes Laufen geht zwar hervor, daß der künstlerische Einfluß der Salzburger Meister vom Beginne des 16. Jahrhunderts an hier außerordentlich groß war. Allein diese Vorherrschaft Salzburgs um die Wende des Jahrhunderts wurde durch den Umstand bedingt, daß diese Stadt alle bedeutenderen Künstler, deren eigentliche Heimat der Bezirk Laufen war, an sich zog. Dadurch bildete sich eine rege künstlerische Wechselwirkung zwischen Salzburg und dem Heimatgebiete der nach Salzburg gezogenen Laufener Künstler. Für die Künstler des späteren 16. Jahrhunderts, wie die Hagenauer, Pfäffinger, Weißenkirchen, Rottmayer ist dies erwiesen. Da die Entwicklung dieser Künstler nur auf dem Boden einer hohen künstlerischen Kultur sich vollzogen haben kann, ist die Annahme gerechtfertigt, daß schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts bedeutendere Künstler, deren Namen bis jetzt noch nicht festgestellt sind, dem Gebiete angehört haben. Die vorhandenen Werke bestätigen dies. So vor allem die Kirche in Fridolfing (Abb. 9 u. 10).



ABB. 6. HL. RUPERT IN GRÜNBACH. UM 1520 — *Text S. 131*

Die Zahl der erhaltenen Werke der spätgotischen Holzplastik ist außerordentlich groß. Berücksichtigt man nur die besten bis mittelguten Arbeiten, so sind aus der kurzen Zeit von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis um 1530 noch etwa 20 große Altäre und über 200 Einzelstatuen der Holzplastik vorhanden. Da trotz dieser Fülle des Materials nur ganz selten eine Arbeit sich findet, die einen uneingeschränkten künstlerischen Genuß ermöglicht (Abb. 11), ist man wohl zu der Frage berechtigt, weshalb überhaupt eine Sichtung dieses Materials vorgenommen. Die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Bearbeitung solcher durch natürliche Grenzen geschlossener Kunstgebiete ergibt sich aus der Erwägung, daß hier die Stetigkeit der Entwicklung durch nichts unterbrochen zu werden pflegt, daß die feste Tradition ein langsames Herauswachsen des neuen Motives aus dem alten gewährleistet. Denn hier weist nicht ein einzelner kraft seiner künstlerischen Genialität den Weg, sondern die Gesamtheit der Kunstschaffenden wächst aus sich selbst langsam in eine gereiftere Formensprache hinein. Dies verfolgen zu können, ist entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutungsvoll.

GABRIEL VON SEIDL

Am 9. Dezember waren es 60 Jahre, daß der berühmte Münchner Altmeister, von unserer Zeit mit Recht als einer ihrer populärsten Baukünstler gefeiert, unter glücklichem Stern das Licht der Welt erblickte. Fortuna neigte sich über seine Wiege und Pallas Athene drückte dem Kleinen ihren Weihekuß auf die Stirne, die jetzt der Lorbeer des Erfolges einer hohen Künstlerschaft schmückt.

Wie selten einem Künstler war es aber auch dem jungen Seidl von Hause aus beschieden, in sicherer Ruhe und Förderung, ohne die drückenden Existenzsorgen, die so vielen anderen vorzeitig Schaffenskraft und Freude rauben, seinen Weg zur Höhe zu schreiten! Im Herzen Alt-Münchens, als Sohn der dort eingesessenen, weitverzweigten Familie des kunstsinnigen Hofbäckermeisters Seidl, wuchs er förmlich unter den Augen hervorragender Künstler seinem Berufe entgegen. Maler wollte der junge Gabriel denn auch zuerst werden, doch sein trotz allen Mäzenatentums praktischer Vater bestimmte ihn zum Ingenieur; er bezog das Münchner Polytechnikum und mußte — o Widerspruch — mit einem Herzen voll hohen Künstlersehnens sogar eine Zeitlang praktisch in einer Münchner Maschinenfabrik arbeiten, bis er, glücklich vom siebziger Feldzug zurückgekehrt, durchbrach und sich wenn auch nicht der Malerei, so doch der edlen Baukunst zuwandte, die damals, als man in der Begeisterung für ein neu geeinigtes Deutschland auch die alten deutschen Kunst- und Baudenkmäler wieder zu neuem Leben erwecken wollte, nur des Sämanns harrte, um auf hoch-



ABB. 7. HL. NOTHELFER IN EMERTSHAM. — *Text S. 131*

fruchtbarem Felde reiche Früchte zu tragen; kurz gesagt, der junge Künstler kam in die richtige Zeit hinein.

Von München, der damals noch außer Konkurrenz stehenden Kunststadt, ging die Bewegung aus und im Verein mit Rudolf Seitz, dem leider zu früh verstorbenen Gedon, Wilh. Kaulbach und Lenbach, jenem schönheitsdürstenden Imperator im Reiche der Malerei in Freundschaft eng verbunden, repräsentierte Seidl als Baukünstler bald eine typische Persönlichkeit, die Schule machte und gewissermaßen einen eigenen Stil schuf, der trotz aller Anklänge an die Werke unserer großen Renaissancemeister doch ganz selbständig ist und auch in aller Großzügigkeit so anheimelnd, so wunderbar traulich zu uns spricht, daß man ihm jederzeit mit Freuden Auge und Ohr leiht. Eine sichere Ruhe und die bewußte Kraft des Selbstgefühls ist es auch, die den Werken des nimmerrastenden, rüstig vorwärtsschreitenden Künstlers den Stempel aufdrückt. Hermann Roth hat mit den Worten des Festprologes so ganz das Richtige getroffen:

»Ein Meister, der hier bodenständig,
In seinen Werken uns lebendig,
Der liebend hängt am guten Alten
Und sorgsam strebt es zu erhalten,
Kein Neuerer und kein Stilbegründer
Und doch ein Dichter und Erfinder!«

Und vielseitig ist er in seinem hervorragenden Wirken, nicht bloß Architekt, auch Städtebaukünstler, Kunstgewerbler, ein hervorragender Meister der Dekoration, überhaupt Raumkünstler ersten Ranges, ein Hüter und treuer Kämpfer für Erhaltung der heimatlichen Schönheiten und Förderer der Wiedererweckung lieblicher Volkskunst!

Kein prunkendes Bauwerk war der erste durchschlagende Erfolg des jungen Künstlers, nein, ein trauliches deutsches, bürgerliches Wohnzimmer auf der Deutschen Kunstgewerbeausstellung zu München im Jahre 1876, welches alle Besucher, Fachleute wie Laien, entzückte und auf Jahrzehnte hinaus den Ton für vornehme Innenarchitektur bestimmte. Und wie der Meister von innen heraus seinen Siegeszug begann, so hat er es auch stets gehalten; jedes seiner Werke bedeutet ein durchaus harmonisches Ganzes. Darum war auch er wie kaum ein zweiter prädestiniert, im Verein mit Rudolf v. Seitz das bayerische Nationalmuseum zu München so zu vollenden, wie es jetzt als mustergültig für seinesgleichen vor uns steht und trotz den an seinen Fassaden aneinandergegliederten verschiedensten Stilarten — je nach Ausdruck des köstlichen Inneren — einen durchaus geschlossenen Eindruck macht (Abb. S. 138).

Für München insbesondere ist des Meisters



ABB. 8. HL. RUPERT UND MAGDALENA, NÖRDL. FLÜGELALTAR IN HÖHENBERG. — *Text S. 132*

Wirken innig mit dem Aufblühen der Stadt verbunden. »Neu-München« ist ein Teil von ihm selbst und als rühriges Mitglied der Monumentalbaukommission, als Berater und Helfer in allen die Vaterstadt betreffenden künstlerischen Fragen steht er am Platze und kämpft auch, wenn nötig, mit großer Energie für die von ihm gutgeheißenen Pläne. Wir erinnern hier nur an jene vor kurzem die Gemüter in Aufregung versetzende Frage der Erhaltung oder Vernichtung der alten Augustinerkirche, jenes wichtigen Teiles eines der schönsten Städtebilder Alt-Münchens, für dessen Weiterbestehen Seidl mit Recht in Wort und Schrift lebhaft eintrat. Er war es ja auch, der dem verputzten Ziegelbau in der richtigen Erkenntnis des bodenständischen Materials seiner Heimat wieder zu Ehren und Ruf verhalf, so daß er sich auch außerhalb Bayerns rasch verbreitete.

Nach Vollendung seines Erstlingsbauwerkes, des stattlichen, hochgiebeligen Gasthauses »Deutsches Haus« am Lenbachplatz zu München, wurde der erst Dreißigjährige mit Aufträgen förmlich überhäuft, so daß es kaum möglich ist, alle die im Laufe von drei Dezennien seines Schaffens entstandenen Werke aufzuzählen. Sind es ja doch in seiner Vaterstadt schon so viele: Der stattliche, mit Loggien geschmückte Arzberger- und der so gemütliche Franziskanerkeller, das geschmackvolle Onuphriushaus am Marienplatz, verschiedene Paläste in der Brienner und Arcisstraße und viele Privathäuser; Lenbachs wundervolles, an italienische Gartenpaläste gemahnendes Künstlerheim, ein weiteres für Fritz Aug. v. Kaulbach; das reizvolle Gasthaus »Zum Bauerngirgl« gegenüber der Residenz und als eines seiner letzten Werke im Auftrage der Stadt die Bebauung des sogenannten Ruffiniblockes. Nach Vollendung des Nationalmuseums erhob ihn Se. Kgl. Hoheit der Prinzregent in Anerkennung seiner großen Verdienste durch Verleihung des Ritterkreuzes vom Verdienstorden der bayerischen Krone in den persönlichen Adelsstand. Jetzt wartet auf der isarumfluteten Museumsinsel der Neubau des Deutschen Museums für Wissenschaft und Technik seines Emporblühens, um nach Vollendung von neuem Zeugnis abzulegen von der vielseitigen Gestaltungskraft, dem großen, künstlerischen Zuge unseres Münchner Altmeisters.



ABB. 9. HL. MARGARETHA IN FRIDOLFING (OBBAY.) *Text S. 132*

Auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues gab der Meister seiner Vaterstadt zwei Perlen: Die neue Rupertuskirche auf der Theresienhöhe und die in den neunziger Jahren im Stile der rheinischen Münster entstandene St. Annakirche am Lehel, welche man wohl im Innern wie Äußern als eines der schönsten, stimmungsvollsten Gotteshäuser Neu-Münchens bezeichnen kann. Ja, ein Unkundiger könnte den Bau in seinem malerischen, altersgrauen Kalksteingewande getrost für ein wohlerhaltenes Werk früherer Jahrhunderte halten, so ist an ihm bis ins kleinste die Eigenart der betreffenden Stilperiode zum Ausdruck gebracht. Daß freilich die Ansichten über eine solche eklektische Nachbildung auseinandergehen, ist bekannt.

In der Umgebung Münchens zeugen prächtige Landhäuser am Starnberger- und anderen Seen des Vorgebirges etc., im Isartal die neue Grünwalderbrücke, verschiedene Kirchen und Kapellen, das Rathaus zu Ingolstadt, sowie zahlreiche, äußerst gelungene Umbauten und Restaurationen alter Baudenkmäler von Seidls Wirkungskreise, der sich



ABB. 10. HL. FLORIAN IN FRIDOLFING. — *Text S. 134*



ABB. 11. — FLÜGELALTAR IN ST. FLORIAN, MIT ST. ANNA SELBDRITT
St. Florian, St. Wolfgang und Reliefs aus der Legende des hl. Florian, 1500—1510. — Text S. 134

auch weit über Bayerns Grenzen, ja bis Amerika erstreckte, wo er 1893 die deutsche Abteilung der dortigen Weltausstellung gestaltete. In der Reichshauptstadt, den Städten des Rheinlandes, in Darmstadt, Bremen etc., zum Umbaue zahlreicher Burgen und Schlösser in allen Teilen des Reiches verlangte man nach seiner bewährten Meisterkraft!

Kein Wunder auch, daß einem solchen Manne, der gleichfalls im Privatleben äußerst liebenswürdig, gefällig und vor allem auch hervorragend wohltätig ist, die reichsten Ehrungen, Huldigungen und Glückwünsche aus aller Herren Länder zuteil wurden. Se. Kgl. Hoheit der Prinzregent sandte einen Strauß seltener Blumen mit herzlich gehaltenem Glückwunschschreiben und auch von anderen Mitgliedern des Kgl. Hauses, den Staatsministern und dem Magistrat der Stadt München, welcher eine Straße bei Seidls behaglichem Künstlerheim von nun an »Seidlstraße« benennen will, desgleichen von zahlreichen auswärtigen Städten und Künstlervereinigungen gingen unzählige Wünsche, Adressen und Huldigungen ein. Doch die meisten der Gratulanten — als erste der Oberbayerische und der Bayerische Architektenverein — scharten sich am Vorabende des Jubeltages im Künstlerhause zu einer wohlgelungenen Vorfeier um den Meister, bei welcher ein reizend humorvolles Festspiel aufgeführt wurde.

Am Vormittage schon hatte der Bayerische Verein für Volkskunst und Volkskunde die Familie Seidl, seine Mitglieder, Vertreter der staatlichen und städtischen Behörden etc. zu einem Vortrage im Museumssaal geladen, wo der bewährte Kenner Alt-Münchner Lebens, Dr. Trautmann, über die alten Gebäulichkeiten an der Theatinerstraße — wo Seidls Vaterhaus steht — und ihre früheren Bewohner, darunter zahlreiche Künstlertypen, in reizvoll erzählender Weise sprach. Darauf folgte die Überreichung einer von Kunstmaler Joseph Sailer ausgeführten Ehrenurkunde mit malerischen Motiven aus der Tölzer Gegend.

Die Künstlergesellschaft »Allotria« bereitete ihrem Vorstande noch eine eigene intime Feier im Vereinslokale, dessen innere Ein-

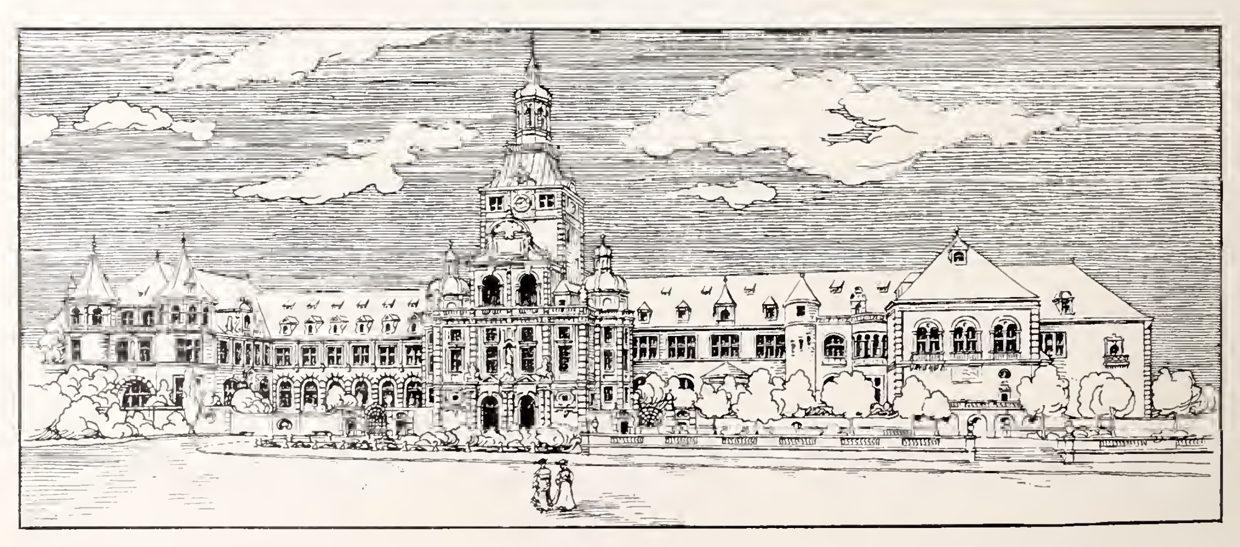
richtung ja auch sein Werk ist. Doch, alle weiteren Ehrungen aufzuzählen, wäre unmöglich. Wir aber hoffen, den Jubilar an seinem siebzigsten Wiegenfeste in unveränderter Frische und Tatkraft mit gleichem Jubel wieder zu begrüßen!

DER FRESKENSCHATZ VON MUGGIA

Von RAOUL EUGEN PRUMLER, Wien

Mit einem Eifer, auf den nach so und so vielen Jahren gleichgültigen Übersehens niemand mehr gerechnet hätte, gehen in den letzten Jahren Staat und Kunstfreunde in Österreich daran, die dem Wind, dem Wetter und jeder Brutalität — in ethischem und ästhetischem Sinne — preisgegebenen Vermächtnisse alter Kulturepochen in gute Hut zu nehmen. Der Anstoß wurde, nachdem der beweinenswürdig vernachlässigte Palast des Diokletian in Salona beinahe dem meistbietenden Steinkrämer auf Abbruch zugeschlagen worden wäre, von der österreichischen Leogesellschaft gegeben, deren Gründer und Präsident, Exzellenz Helfert, auch Präsident der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ist. Dem kunstsinnigen Kreise der Leogesellschaft entsprang in letzter Zeit auch die Idee der Gründung eines Vereins zur Erhaltung und Restaurierung der wunderbaren uralten Patriarchatskirche von Aquileja, die kanonisch dem Erzbistum Goerz unterstellt ist. Professor Dr. Heinrich Swoboda von der Wiener theologischen Fakultät und der Kunstfreund und Sammler Graf Karl Lanckoronski gaben kürzlich ein Prachtwerk über den Dom von Aquileja heraus, und alsbald folgte die Konstituierung des für den Fortbestand des berühmten Baudenkmals sorgenden Vereins. Und man geht kaum fehl, wenn man den Anregern dieses Vereines auch das Verdienst zuschreibt, durch ihre Forschungen im österreichischen Adriagebiete das Kultusamt auf ein weiteres Monument mittelalterlicher Kunst hingewiesen zu haben, die Kirche von Muggia vecchia bei Triest.

Muggia vecchias Ruinen und ihr erhalten gebliebenes interessantes Gotteshaus liegen etwa eine halbe Stunde von dem neueren Seedorf Muggia entfernt, das ganz gut als eine Vorstadt Triests bezeichnet werden kann. Die Kirche, der sich unsere Betrachtung zuwendet, ragt inmitten der Trümmer des alten Muggia, das der Genuesenadmiral Paganino Doria im Krieg mit den über das Land gebietenden Venezianern 1354 in Schutt legte. Das Städtchen rankte sich um die Kuppe des Hügels, den auch das Fort San Michele krönte, und der Kunstpilger hat keine frohe Wanderschaft auf steilen, holperigen Wegen zur erwünschten Höhe. Ein Steintrümmerwall umsäumt den Gipfel und läßt noch zuseiten der Einlaß gewährenden Bresche Reste von Turm und Tor sehen. Uralte Eichbäume umschatten, ein seltener Schatz in diesem kahlen Karst, den frischgetünchten Kirchenbau, dessen schlichtes Äußere die malerischen Schätze seines Innern nicht ahnen läßt. Und doch ist diese italienische Landkirche eines unserer ältesten christlichen Kunstdenkmäler, über dessen Bedeutung der geniale Restaurator Hans Lukesch, einer der hervorragendsten Wiener Meister



GABRIEL VON SEIDL — KGL. NATIONALMUSEUM IN MÜNCHEN

Text S. 136

der dekorativen und vornehmlich der kirchlichen Kunst, ganz Erstaunliches an seinen Auftraggeber, den k. k. Kultusminister, zu berichten hatte.

Grundriß und Anlage der Kirche »S. Maria de Castro Muglae« sprechen dafür, daß der Urbau aus dem Jahre 1000 stamme. Die Steinskulpturen der das Presbyterium abschließenden Balustrade gehen sogar in das 9. Jahrhundert zurück und wurden, byzantinische Motive zeigend, vermutlich aus einer noch älteren Kirche hierhergebracht. Kein geringeres Alter ist etlichen in die Apsiswölbung eingemauerten griechischen Tongefäßbruchstücken zuzusprechen, deren Herkunft unaufgeklärt blieb. Hochinteressant ist weiters die uralte Kanzel, die aber, wenn sich ihrer nicht ehestens ein tüchtiger Maurer annimmt, einzustürzen droht. Sie ruht auf vier Säulen und zeigt die seltene Anbringung des gleichfalls steinernen Lesepultes. Ein zweiter Evangelienträger befindet sich an der untersten Stufe des Kanzelaufgangs und hat bei feierlichem Hochamte zu dienen (Abb. nebenan).



KANZEL DER KIRCHE IN MUGGIA
Text nebenan

Nächst der Kanzel sind die Malereien an den Wänden das Bemerkenswerteste. Ihre Entstehung verlegt Maler Hans Lukesch ungefähr in die Zeit um das Jahr 1300. Ein ziemlich wohlerhaltener St. Dominikus unter den Fresken läßt diesen Schluß zu, da Dominikus 1234 heilig gesprochen und die Kirche 1354 zerstört wurde. Zwischen diesen zeitlichen Grenzpunkten muß die Malerei geschaffen worden sein. War der Bildner auch keiner der großen Meister seiner Zeit, so führte er den Pinsel doch mit der löblichen Sicherheit wohlerfahrener Übung und bewegte sich nicht ohne Selbständigkeit in den üblichen Grenzen seiner unter byzantinischem Einfluß stehenden Kunstepoche. Die Fresken bedecken die Langseiten des Mittelschiffs und die beiden Innenwände der Seitenschiffe in ungefähr 46 qm Flächenausdehnung. Man sieht ornamentale Anlagen in den Rundbogen, Figuren in den Zwickeln und zwei leider stark beschädigte und nur zum geringeren Teile erhaltene Bilderfriese. Im Hauptschiffe nächst der Kanzel füllen die vier Evangelisten die Pfeilerbogen aus (Abb. S. 141). (Die Kanzel stand also sichtlich seit jeher hier.) Die Biographen Christi, mit ihren Namen überschrieben, unterscheiden sich nur wenig in der Individualisierung von einander. Kopfstellung und Zutat, als Tintenfläschchen, Schreibtafel und Buch sind fast gleich. Sonderbar erscheint, was vermutlich auf die göttliche Inspiration und die Beeiferung der Glaubensboten hindeuten soll, daß jeder Evangelist mit beiden Händen und also auch in zwei Bücher schreibt.

Den Zwickel zwischen erstem und zweitem Pfeiler der Evangelienseite füllt die Gestalt der hl. Katharina. Sie trägt byzantinische Edeltracht: braun-rotgemustertes Untergewand, gleich dem Mantel mit breiten, goldfarbenen und beperlten Borten besäumt, Umhang und Diadem. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält das Symbol der Weisheit, ein Gefäß mit züngelnder Flamme (Abb. S. 140). Noch besser erhalten sind Details eines charakteristischen St. Zeno, dessen Bischofstab in der alten, einmal gekrümmten Form, ausgehend in einen Schlangenkopf, sogar die Scheidelinien der Elfenbeinteile zeigt. Zu Häupten dieser großen Zwickelbilder zieht sich durch und um die ganze Kirche ein in größeren Partien noch erhaltener Fries, darstellend aus der Geschichte der Gottesmutter den Tod, Leichenzug, Grablegung und Himmelfahrt — sämtliche Gruppen trotz der etwas schematischen Komposition ernst und groß wirkend —, dann Steinigung und Begräbnis des ersten Blutzeugen

St Stephanus. Von den Stephanusbildern ist wie von zwei gegenüberliegenden Fresken nur ganz wenig zu retten gewesen.

Im rechten Seitenschiffe findet sich ein gewaltiger, jugendlich bartloser heiliger Christophorus, trotz seines langen byzantinischen Gewandes barfuß im Wasser stehend, die Siegerpalme in der rechten Hand. Unten links versinnlicht ein Löwe die Kraft oder deutet das Wappen von Venedig an. Eine beigesetzte Inschrift lautet nach der Forschung des Bischofs Msgr. Glavina:

Christophori sancti speciem quicumque tuetur,
Illum quo die nulla languore tenetur —

und zeigt den frommen Glauben an den Schutz wider plötzlichen Tod und schweres Erkranken, den das Mittelalter heiligen Bildern zuschrieb. Für die Verbreitung dieser Anschauung zeugt eine fast gleichlautende Inschrift an St. Peter in Straßburg. Unweit des Christophbildes lassen sich noch Fragmente eines Engels, zweier Heiliger und eine Taufe Christi feststellen. Arg beschädigt sind die Fresken an drei Pfeilern des linken Seitenschiffs. Von den geringen Spuren dreier bärtiger Greise mit Schriftrollen in den Händen sind die Überbleibsel einer Gestalt mit dem Namen des Propheten Amos bezeichnet. Es ist anzunehmen, daß hier eine alttestamentarische Prophetengruppe vorhanden war.

Neben dem Bilderschmuck blieb auch der ornamentale Zierat reichlich erhalten als Bemalung der Bogenwölbungen. Die schmalen Arabeskenbänder werden nur hin und wieder durch einzelne Figuren unterbrochen, so unfern dem Taufstein durch eine streng byzantinisch gehaltene Maria mit dem Kinde. Die Ornamentik zeigt stellenweise von schöner Erfindung oder, wo die Zeichnung sichtlich von Originalen aus Konstantinopel genommen ist, von geschmackvoller Wahl. Die Farben sind schlicht: grün, gelb, braun, rot, schwarz, ohne Tönung des Grundcharakters.

Die Wiederherstellung, Bloßlegung und Auffärbung der Fresken erforderte mehr als ein halbes Jahr unermüdlichster, aber vollauf erfolgreicher Arbeit des Restaurators Hans Lukesch.



HL. KATHARINA, FRESKO IN DER KIRCHE ZU MUGGIA
Text S. 140

ERNST STÜCKELBERG

Von CARL CONTE SCAPINELLI

Der plötzlich aufflackernde Schein des Genius Böcklins, die Hallorufe der »neuen« Kunst Hodlers, die tipfeligen Finessen Weltis haben uns in Deutschland auf den am 14. September 1901 verstorbenen bedeutenden Schweizer Künstler Ernst Stückelberg eigentlich vergessen lassen. Die ruhige markige Kraft desselben trat freilich hinter den jüngsten Schweizern, hinter dem Eroberungszug, den Böcklin im letzten Jahrzehnt seines Lebens plötzlich über ganz Europa antreten konnte, bescheidentlich zurück.

Bei Schulte in Berlin war zwar im September 1905 eine Kollektion von Bildern dieses schweizerischen Künstlers zu sehen[1]), aber auch hier konnten sie nicht laut genug für seine Kunst sprechen, denn sein Bestes, sein Typischstes hing ja wohlverwahrt im Baseler Museum.

Stückelberg ist der Heldenmaler der Schweizer. Wie Schiller den Schweizern ein für allemal seinen »Wilhelm Tell« schenkte und er dadurch — trotzdem er für sie Ausländer war — der nationalste ihrer Dichter wurde, so wurde Stückelberg durch seine Freskogemälde in der Tellskapelle, zu der jährlich Tausende wallfahren, zum nationalen Maler der Schweizer.

Und gerade die Helden der Tellsage sind so recht mit ihren harten, stolzen, trotzigen,

[1]) Bericht hierüber s. Jg. II, Heft 3, Beil.



FRESKEN IM HAUPTSCHIFF DER KIRCHE IN MUGGIA (EVANGELIENSEITE) NEBEN DER KANZEL
Text S. 139

wettergebräunten Gesichtern sein ureigenster Seelentypus. Sie wachsen ihm aus dem Volke, aber sie wachsen ihm auch aus dem Herzen.

Ernst Stückelberg entstammt einer uralten alemannischen Familie, die seit Jahrhunderten in der Schweiz ansässig ist und manchen würdigen Ratsherrn seither gestellt hat. Er wurde in Basel am 21. Februar 1831 in guten Verhältnissen geboren und schon allein dieser Umstand, der wohlige Wohlstand seiner Familie, geben von Anfang an seinem Wege wie seinem Schaffen einen sicheren, gediegenen, fast möchte man sagen bürgerlichen, patriziermäßigen Charakter. Sein Vater starb bald und so wurde der aufgeweckte Junge frühzeitig von seinen Verwandten zum Architekten bestimmt. Doch ehe er sich als solcher vollständig ausgebildet hatte, zog er 1849 nach Bern, den festen Entschluß im Herzen, sich ganz der Malerei zu widmen. Nach kurzen Vorstudien daselbst zog er auf Anraten bedeutender Fachleute an die Antwerpener Akademie, und lernte dort bei Wappers und Dyckmans. Er kam später nach Paris, dann 1853 nach München, wo er im Atelier Schwinds Aufnahme fand, aber den inneren Zusammenhang mit dessen Kunst nicht finden konnte.

Gerade hier stellt er sich zum ersten Male auf eigene Füße und die ersten Bilder aus dieser Zeit fanden in seiner Vaterstadt Basel nach seiner Rückkehr Käufer.

Aber sein ureigenstes Malerherz sollte er erst, wie so viele Künstler unter Italiens Himmel, unter dem Einfluß der südlichen Kunst entdecken, — da er 1856 für fünf Jahre nach Rom zog, von wo aus er immer wieder ins Sabinergebirge wanderte; die Frucht dieser Studien ist sein Bild »Maienprozession im Sabinergebirge«, das im Stückelbergsaal des Baseler Museums hängt (Abb. S. 145).

Durch ein Wechselfieber war er schließlich genötigt, 1863 in seine Heimat zurückzukehren, wo er zuerst in Basel, dann in Zürich Aufenthalt nahm. Die kommende Zeit steht unter dem Zeichen des Porträts und zwar besonders des Frauen- und Kinderporträts. Kenner rechnen gerade die Bilder dieser Epoche zu Stückelbergs besten Werken. 1866 heiratet er und zieht auf der Hochzeitsreise abermals nach Italien, allerdings diesmal nach Pompeji, das seiner Phantasie reichen Stoff für seine Kunst zuführte. So malt er seinen »Frühlingsmorgen in Pompeji«, seine »römische Dilettantin« etc., aus denen der Geist klassischen Römertums



ERNST STÜCKELBERG — PEST IN BASEL (STUDIE)

Privatbesitz

und der Geist des Horaz — seines Lieblingsdichters uns entgegenweht.

Wieder nach Basel zurückgekehrt, schlägt er 1869 einen Ruf als Professor der Weimarer Akademie aus.

Im Jahre 1877 vollendet er das Fresko »Erwachen der Kunst« in der Basler Kunsthalle.

Aber erst von nun ab wird Stückelberg, obwohl er seiner Eigenart, sich selbst, seinen Kunstansichten treu bleibt, derjenige Künstler, als welcher er sich Weltruf errungen, der spezifische Schweizer Maler, der Maler der Tellsage. Es wird ihm nämlich vom Schweizerischen Kunstverein der ehrende Auftrag zuteil, die Tellskapelle auszumalen.

Und mit Fiebereifer geht er an diese große Aufgabe. Er, der sich seit seiner Studienzeit von der Historienmalerei abgewandt, beginnt jetzt sich mit ihr wieder zu beschäftigen. Aber gerade seine fleißigen Studien aus der Jetztzeit kommen ihm zu Hilfe. Manche schwere Stunde drängt sich ihm auf, man verlangt Änderung des Kartons, aber er überwindet alles; immer sein großes Ziel vor Augen!

Drei Sommer malt er an den Fresken, endlich im Juli 1882 hat er dieselben vollendet. Und nun mußte auch jeder Neid, jede Anfechtung verstummen. Er hatte die schwierige Aufgabe meisterlich gelöst, er hatte sich seine Modelle aus dem Volke geholt und ihnen Leben und Geist eingeflößt. Er wurde in der Folge reich geehrt, mit Anerkennungen überschüttet. Aber ruhig und stetig hat er weiter gearbeitet und hat sich selbst den Eindrücken der neueren Richtung nicht verschlossen, bis er hochbetagt 1901 verstarb.

Der Raum, der uns hier zur Verfügung steht, reicht nicht aus, um Stückelbergs Kunst, deren besten Schätze uns leider nicht zugänglich sind, eingehender zu würdigen. Speziell den Epochen vor den Tellfresken und nach diesen, die uns ein reiches, vielseitiges Künstlertalent zeigen, kann man in wenigen Zeilen nicht gerecht werden. Doch das soll auch nicht der Zweck dieser Skizze sein. Sie soll uns vor allem erinnern, daß für uns Fernstehenden: im lauten Jubel der Tageskunst ein echter, großer, stolzer Schweizer Künstler mit seinem Tode im Nebel zu verschwinden droht! Schade, daß München, das so gewissenhaft jede auch noch so fremde Individualität zu wägen weiß, nicht eine Kollektivausstellung seiner Werke sehen kann.

Gerade in den Tagen, da die Lichtstudie die Farbenfreudigkeit, die Ideen, ihre ideale Auffassung, die sichere Komposition zu verdrängen droht, könnte man in gewissem Sinne, von der bürgerlichen Monumentalmalerei Stückelbergs etwas lernen. Er hat es mit seltenem Geschick verstanden, den Volkstypus zum Heldentypus zu erheben, er hat mit wuchtigem Pinsel von herrlichen Heldentaten mit echtem Pathos erzählt.

Das darf vor allem nicht vergessen werden!

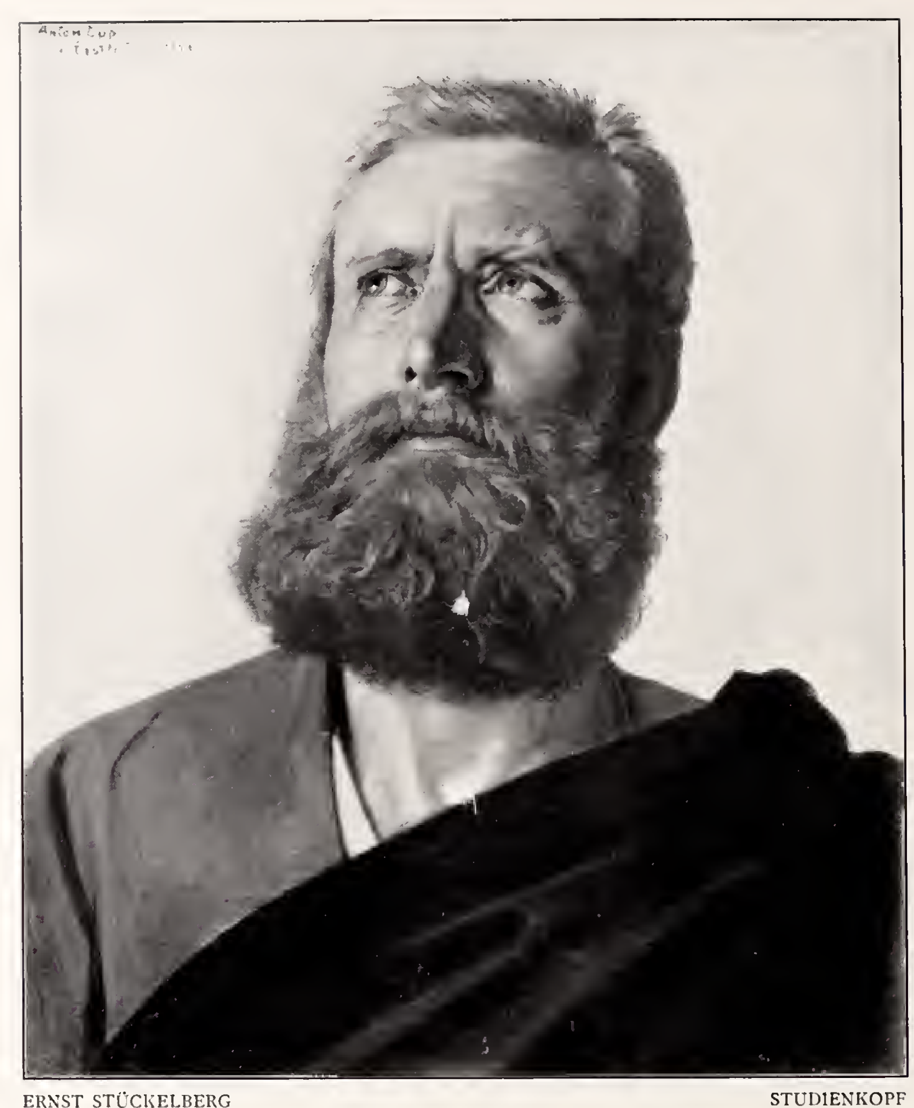
Das Mark, das in seinen Figuren steckt, saß auch in seinem Arm, der Feuerblick, der uns aus ihren Augen entgegenleuchtet, glitzerte auch in seinem Blick!

Aber das alles war gebändigt durch seine hehren Ideen, durch seine malerische Selbstzucht.

Mit Recht sagt Professor Fritz Trog von ihm:



ERNST STÜCKELBERG ENTSAGUNG



ERNST STÜCKELBERG STUDIENKOPF

Zu den Fresken der Tellskapelle zwischen Küßnacht und Zmisee

»Die Vielseitigkeit seiner Begabung, die Sicherheit seines Könnens, die durchgehende Noblesse seiner Auffassung, die Richtung auf das Große und Ernste hin in seinen Historienbildern, daneben dann wieder die feine Anmut und sinnige Beschaulichkeit, das sind allbekannte Züge seiner Künstlerphysiognomie: Stückelberg gehört zu den größten Talenten in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, nicht nur in der schweizerischen; er ist im Ausland leider nicht in dem Maße bekannt geworden, wie er es verdient hätte. An Auszeichnungen hat es ihm zwar nicht gefehlt, so erhielt er 1869 in München die goldene Medaille. Allein sein Name trat dann n dem Maße, als er sich an auswärtigen Ausellungen nicht mehr beteiligte, in den Hintergrund, und so kommt es, daß man heute in Deutschland Stückelberg nicht oder viel zu wenig kennt. . .«[1])

[1]) Wir verweisen auf die prächtige Publikation: Wilhelm Tell. Schauspiel von Friedrich Schiller. Mit 50 Abbildungen nach Gemälden und Studien von Ernst Stückelberg. Bielefeld, Leipzig und Berlin 1905, Velhagen u. Klasing. D. R.





ERNST STÜCKELBERG PROZESSION

Museum in St. Gallen

DAS EHEMALIGE CISTERCIENSER-KLOSTER IN OLIVA

Von H. MANKOWSKI-Danzig

Im Sommer 1907 wurde mir der Auftrag zuteil, einen kurzen »Führer« durch die ehemalige Cistercienserkirche und das Cistercienserkloster Oliva zu schreiben und beide als kunsthistorische Stätten zu schildern. Dieser Umstand veranlaßte mich, beide Stätten eingehend zu würdigen und die reichen schriftlichen Quellen zu prüfen, die über Oliva vorhanden sind.

Zu erwägen ist in erster Reihe, daß Oliva als die älteste christliche und deutsche Kulturstätte im deutschen Osten viel zur Christianisierung des Herzogtums Pommerellen (Ostpommern) beigetragen hat. Der frommen Sage zufolge ward Fürst Subislav I. durch ein wunderbares Traumgesicht zum Christentum bekehrt, und sein Sohn Sambor I. erbaute von 1170 bis 1178 in Erfüllung eines von seinem Vater gemachten Gelübdes das Kloster und die Kirche, die 13 aus einem pommerschen Kloster ausgewanderten Cisterciensermönchen übergeben wurden.

Jene ursprünglichen Baulichkeiten gingen im Laufe der nächsten Jahrhunderte unter, und erst im Jahre 1577 wurde das noch bestehende und im Jahre 1831 zur katholischen Pfarrkirche umgewandelte Gotteshaus erbaut, wobei einzelne Teile aus der ältesten Zeit des 13. und 14. Jahrhunderts benutzt wurden.

Die in einer reizenden Gegend am Ostabhange des pommerellischen Höhenzuges

erbaute Kirche hat die Form eines lateinischen Kreuzes, dessen Länge im Innern rund 98 Meter beträgt, während die beiden Kreuzesarme nur 28 Meter messen. Dieses anscheinend disharmonische Verhältnis findet darin seine Erklärung, daß das ursprüngliche Langhaus sowohl im Osten als auch im Westen erhöht und verlängert worden ist.

Die beiden schlanken Türme, welche das Westportal einschließen, erhöhen noch die zierliche Form, und eine über dem Hauptportale angebrachte Tafel nennt als Erbauer der der hl. Dreifaltigkeit, der hl. Jungfrau Maria und dem hl. Bernhard geweihten Kirche den Pommerellenherzog Subislav. Das Querschiff hat drei Türmchen; sonst zeigt das Äußere keinen besondern Schmuck.

Dem mächtigen Eindruck beim Betreten des Innern kann sich niemand entziehen. Das reizende Sterngewölbe und das durch die hochgelegenen Fenster hereinströmende Licht üben eine gewaltige Wirkung aus, und erst nach einigem Verweilen in diesem Dämmerlichte kann man an die Betrachtung der einzelnen Kunstgegenstände gehen. Vom westlichen Haupteingange hat das Gotteshaus nur zwei Schiffe. Der Architekt wird die reiche Gliederung der Pfeiler, die Bogengänge zu den Seitenschiffen, die Konsolen, die Spitzbogen, die Stern- und Netzgewölbe usw. mit besonderem Wohlgefallen betrachten. Das imposante Gewölbe wird von 22 Säulen getragen, und die niedrigeren Seitenschiffe ziehen sich um den Hochaltar herum, so daß dieser völlig isoliert dasteht.

In diesem Umgange haben 22 Altäre Aufstellung gefunden, unter denen viele aus dunkelm Marmor hergestellt sind. Die Namen der Äbte Kensowsky, Rybinsky, Goschke, Hacky u. a. sind mit den mehr oder weniger großen Kunstwerken aufs innigste verbunden. Meist fassen gegürtete Säulen mit korinthischen Kapitälen das Hauptbild ein, über dem sich das vielfach gekröpfte Gesims erhebt, dessen Bekrönung durchbrochen ist. Jede Überladung ist vermieden, und die Antependien sämtlicher Seitenaltäre bestehen aus farbig gepreßtem (bunziertem) Leder.

Rechts vom Hochaltare befinden sich mehrere Epitaphien von Äbten und andern um die Kirche verdienten Personen aus älterer Zeit. Eine Sehenswürdigkeit ist der große Baldachin, dessen Himmel in Goldstickerei die allerseligste Jungfrau mit dem Jesuskinde darstellt. Die kunstvolle Gruppe wird von einem reich verzierten Medaillon umgeben und von fortlaufenden Granatäpfel-Verbindungen eingefaßt. Diese herrliche Stickerei soll von der Königin Christine von Schweden herrühren, deren Vater König Gustav Adolf im Jahre 1632 bei Lützen seinen Tod fand. Abt Michael Anton Hacky hatte im Dienste der Königin Christine gestanden.

Sehenswert ist auch die Waschvorrichtung aus Marmor, das Lavabo, vor der Sakristei aus dem Jahre 1635. Die ältesten Monstranzen, Kelche, Pacifikalien usw. sind in den unaufhörlichen Kriegszeiten abhanden gekommen.

Vor dem Presbyterium ruhen mehrere Äbte, deren Grabsteine entsprechende Messinginschriften zeigen. Ein gemeinsamer schlichter Grabstein deckt auch die sterblichen Hüllen der beiden letzten nominellen Äbte von Oliva, der Prinzen und Fürstbischöfe von Ermland, Karl und Joseph von Hohenzollern. Der letztere starb im Jahre 1836. Neben

ERNST STÜCKELBERG WEGKREUZ AUS DER INNENSCHWEIZ



CISTERCIENSERKIRCHE UND SCHLOSS IN OLIVA

ihnen ruht die 1888 verstorbene Prinzessin Maria von Hohenzollern, eine Nichte des Prinzen Joseph, die bis zu ihrem Tode das östlich von der Kirche gelegene königliche Schloß, die ehemalige Abtei, bewohnte.

Links am Eingange zum Presbyterium befindet sich die aus Lindenholz geschnitzte und reich vergoldete Kanzel, rechts der Abtsitz mit gewundenen Säulen und zierlicher Ornamentik. Die Wände sind links und rechts mit historischen Bildwerken bedeckt. Es folgt das alte Chorgestühl der Mönche, welches ehedem im Mittelschiffe stand. Es stammt aus dem Jahre 1604.

Im Presbyterium fällt das Licht teils durch die hoch oben befindlichen kleinen Seitenfenster, teils durch ein rundes Fenster östlich der Apsis. Auf 14 schwarzen Marmorsäulen, die zur Erzielung einer harmonischen Farbenwirkung grau gestrichen worden sind, erhebt sich das Gesimse des Hochaltars, über welchem weiße Stuckmassen mit zahlreichen Engelköpfen den offenen Himmel versinnbilden sollen. Dort haben viele Standbilder aus der hl. Schrift Platz gefunden. Das Hauptbild des Altars zeigt links die auf Wolken schwebende Himmelskönigin, rechts den hl. Bernhard, darunter betende Mönche, welche das Kloster dem Schutze der Gottesmutter empfehlen. Das Presbyterium ist ein wahrer Kunstschrein.

Die am Eingange befindliche große Orgel hat 101 Registerzüge, 84 klingende Stimmen und über 5100 Pfeifen. Der überaus reiche Prospekt mit Engelgestalten, Posaunenbläsern und Rankenwerk fesselt immer wieder das Auge. Der Orgelbauer und spätere Pater Wilhelm Johann Wulff hat von 1760 ab 25 Jahre lang an dem Werke gearbeitet, aber die Vollendung nicht erlebt, welche daher in die Hände des Danziger Orgelbauers Dalitz gelegt wurde.

Das ehemalige Cistercienserkloster schließt sich südlich unmittelbar an die Kirche an, und man gelangt dorthin entweder durch ein Portal in der Nähe der Sakristei oder vom westlichen Vorhofe. Leider ist infolge der Belagerungen und Verschanzungen der Erdboden um das Kloster teilweise bis gegen ein Meter höher gelegen, so daß Nässe in die Mauern dringt und sie langsam zerstört.

Die eigentliche Klausur bildet ein Rechteck, welches einen Garten einschließt. Der Kreuzgang ist auf der Nordseite am breitesten und enthält hier noch eichene Wandtäfelungen und Sitzbänke. Über dem kunstvollen Portale zum Kapitelsaale erblickt man folgende Inschrift: »Hic locus odit Excessus, amat Pacem, punit murmura, conservat jura, honorat bonos«.

Im Sommerrefektorium mit schönem Netzgewölbe, ziemlich gut erhaltener eichener Wandbekleidung, der Lesekanzel und einem sinnigen Fliesenpflaster zieht sich über der hölzernen Wandbekleidung eine Serie von Porträts der Äbte von Oliva hin. Nur die beiden Prinzen von Hohenzollern fehlen.

Die dem Refektorium gegenüber belegene Brunnenkapelle ist ihres Schmuckes beraubt, welcher in einem kunstvollen messingenen Springbrunnen bestand, an dem sich die Mönche vor dem Eintritte in das Refektorium die Hände wuschen.

Bemerkenswert ist auch der Friedenssaal im südlichen Flügel. In diesem Raum, den die Mönche als Winterrefektorium benutzten, wurde im Jahre 1660 der Frieden zwischen Polen, Schweden und Brandenburg geschlossen, was durch zwei Wandmalereien dargestellt wird. Der Tisch, auf welchem die Friedensurkunde von den Gesandten unterzeichnet wurde, ist noch vorhanden; die anderen Gegenstände wurden 1807 bei der Belagerung durch die Franzosen aus dem Friedenssaale entfernt und zerstört.

Im Westflügel des ehemaligen Klosters befindet sich gegenwärtig die Wohnung des Pfarrers und der Vikare.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Gleichzeitig mit der Janssen-Ausstellung zog das Kunstgewerbe-Museum viele Besucher an durch Ausstellung des kunstvollen Tafelschmuckes, den die Schwesterprovinzen Rheinland und Westfalen gemeinsam dem Deutschen Kronprinzen und seiner hohen Gemahlin als Hochzeitsgeschenk dargebracht haben. Auf Entwürfen von Herrn Professor Schill beruhend, wurden die dreiundzwanzig Teile von der Firma C. A. Beumers (Düsseldorf), S. C. Osthues (Münster) und Gebr. Hermeling (Köln) ausgeführt in massivem Silber unter Zutat von Email, Elfenbein und farbigem Steinschmuck. Es gelang den ausführenden Firmen, für einen Gesamtüberblick hinlängliche Gleichheit des Eindrucks zu erzielen, doch gebührt hinsichtlich der peinlichen, an japanische Unübertrefflichkeit reichende Sorgfalt und Sicherheit in allen Dingen die Palme der Firma Beumers. Größe und Ernst verleiht den Aufsätzen, Trinkhörnern, Leuchtern und Schalen neben dem vornehmen Farbenspiel der Anschluß an nordische Formen mit ihrem Flechtwerk und ihren phantastischen Tieren.

Von Bedeutung war dann in der Kunsthalle im Mai eine Sonderausstellung von sieben Düsseldorfer Malern, Jul. Bretz, Max Clarenbach, Aug. Deußer, Walter Ophey, Wilh. Schmurr, Alfred Sohn-Rethel und Otto Sohn-Rethel, denen sich der jüngst verstorbene Professor J. M. Olbrich beigesellt hatte. Unter ihnen bewährte besonders M. Clarenbach seine Meisterschaft auf seinem Gebiete, das er nur mit Vorsicht nach der einen oder anderen Richtung erweitert, ohne es jedoch zu verlassen. Jul. Bretz, der wohl bisher alle Aufmerksamkeit gar zu sehr der Sorgfalt im Einzelnen widmete, zeigte überraschende Freiheit der Bewegung und scheint ein Vielversprechender zu werden, bei M. Ophey ist man dessen allerdings noch gar nicht sicher. A. Deussers kräftige Würfe zeigten gleichwohl zu wenig Zielbewußtsein. Zwei Bildnisse von W. Schmurr zeichneten sich aus durch bestimmten, momentan ergriffenen, aber künstlerisch festgehaltenen Ausdruck und schlichtvornehme Farbenvereinigung. Sehr beachtenswerte Künstler sind A. und O. Sohn-Rethel; sie machen den beiden Künstlernamen, die sie im ihrigen vereinigt tragen, alle Ehre und würden auch ihren berühmten Vorgängern Freude machen, wenngleich diese über neue Dinge bei ihnen etwas stutzig werden würden.

Gegen Ende desselben Monats brachte das Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung jüdischer Altertümer, die aus besonderen Gründen nicht ins nächste Jahr, das Jahr der Ausstellung für christliche Kunst, verschoben wurde. Es waren die Erwerbungen der »Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler« zu Frankfurt am Main. Hervorragend schöne Handschriften mit reichen Miniaturen (Thorarollen, Eheverträge), auch ältere Drucke traten besonders hervor; daneben sah man interessante Vorhänge, Schreinhüllen, Zinnschüsseln, metallene Lampen und kleines Gerät, aus mancherlei Stoffen gefertigt. Das Ausgestellte reichte aber zeitlich nicht weit zurück (nur Vereinzeltes über das 16. Jahrhundert hinaus) und verlor dadurch an Interesse; Photographien in großer Zahl führten in ältere Zeiten und suchten ein Ganzes zu schaffen.

Über die Gebhardt-Feier am 13. Juni (siebzigster Geburtstag) haben die Zeitungen hinlänglich berichtet. Die Kunsthalle gehörte im Juni, wie regelmäßig, der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Jeder Beteiligte sucht da Gutes und Verkäufliches zu bringen, und es fehlen eigentlich nur die ersten Namen. Die meisten Gewinner werden zufrieden sein, wenn sie nicht erwarteten, eine »Perle« heimzutragen. Die Fülle (232 Nummern) ließ das Einzelne nicht zur Geltung kommen und damit auch nicht den Ernst und die Arbeit, von der gar vieles Zeugnis ablegte. Hie und da freilich zeigte sich ein Künstler von ganz neuer Seite; so wohl in erster Linie A. Schlüter, der Maler der Heide, mit den beiden Kircheninterieurs, Chorumgang und westliches Kreuzschiff des Domes zu Münster, in Aquarell von ernster, höchst wirksamer Leuchtkraft; ferner W. Kukuk mit seinem vortrefflichen »Hochwasser«, Prof. A. Männchen mit einem »Blumengarten«, A. Baur mit einem »Waldrand« u. a. Auch an guten Werken unserer Plastikern fehlte es nicht, zirka 35 Nummern.

Für die Plastiker brachte der Bildhauer Karl Müller die von ihm erfundene bildsame Masse »Petroso« in ihrer Wirksamkeit und Mannigfaltigkeit zur Anschauung. Eine Reihe von Abformungen fremder und eigener Werke, bedeutsam und instruktiv vom Erfinder ausgewählt, zeigen, wie Färbung und Korn bezw. Struktur des Original-Materials in einer bis in die Nähe der Täuschung reichenden Treue, weiß, gelb, rot, grünlich, fein und grobkörnig, man möchte sagen kalt und warm, nachgeahmt, durch diese Masse zur Wirkung gebracht werden können.

Es folgte bald die Ausstellung von Werken zweier Verstorbenen, des vielversprechenden, kaum erst recht hervortretenden Malers Hub. Oellers aus der Nachbarstadt München-Gladbach und der in München verstorbenen Marg. von Kurowski. Ersterer, ein talentvoller Autodidakt, blieb nicht ganz frei von Einzelnem, was diese Lernweise in der Kunst mit sich zu bringen pflegt; letztere, wenngleich Polin, versetzte durch die trübgrauen, alles überspinnenden Farben, aber auch durch die Wahl der Stoffe und dargestellten Personen eher in das dumpfe Elend russischer Lebensöde.

Noch neben diesen bleischweren Bildern der Polin erschien dann die Nachlaßausstellung H. J. Sinkel, die mit helleren Farben in Regionen christlicher Erden- und Himmelsfreude verwies; über diese Ausstellung ist bereits berichtet worden (Heft 2, S. 61).

Auch der Schluß der Sommersaison brachte eine Nachlaßausstellung. Zahlreiche Bilder und Skizzen des begabten Heinrich Petersen-Flensburg, der am 23. Mai d. J. starb. Gerne ließ man sich durch seine frischen farbigen Wiedergaben die freundlicheren, ja lieblichen Szenerien der nordischen Landschaft vorzaubern, die sichtlich dem Herzen des Malers näher lagen, als das Gewaltige in der Natur und dem Eise; aber die Empfindung feierlicher Einsamkeit wußte er wohl hineinzulegen. Manche kleinere Sachen waren schöne Beweise für seine kompositorische Anschauung und sinnige Ausführlichkeit bezüglich des einzelnen.

Unter den Kollektivausstellungen sei — ohne anderen



Zum Artikel S. 145—148

INNERES DER EHEMALIGEN CISTER-CIENSERKIRCHE IN OLIVA

nahetreten zu wollen — die von Max Hünten hervorgehoben, der bei aller Schlichtheit und Anspruchslosigkeit seiner Motive, eine ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit in seinen Werken darstellt. Man könnte glauben, selbst das wenige von Staffage ließe er am liebsten noch weg; es erscheint bisweilen wie gewaltsam eingesetzt. So kommt es, daß seine Bilder, unter viel »Heutiges« gemischt, leicht zu bescheiden zurücktreten: einzeln oder mit ihren Brüdern zusammengesehen, finden sie die verdiente Wertschätzung.

Daß auch die permanente Ausstellung von E. Schulte den Sommer nicht ohne mannigfaltige und eigenartige Darbietungen vorübergehen ließ, braucht kaum gesagt zu werden. Vieles davon wurde früher oder später auch in den anderen Etablissements der nämlichen Firma gezeigt, und ist teilweise bereits durch öffentliche Besprechungen gewürdigt worden. Für die Kunstfreunde sowohl als für die Künstlerschaft, besonders für die jüngere, sind die Schulteschen Veranstaltungen vom allerhöchsten Werte. Sie führen aus dem engen Kreise in die Weite hinaus und zwar nicht etwa in der Richtung nach der fernen Vergangenheit — um derentwillen muß man schon reisen, wenn man sich nicht mit Reproduktionen begnügen will —, sondern besonders in die schwer erreichbare gegenwärtige Ferne und in jüngst vergangene Zeiten, denen so gerne der Wert abgesprochen wird. Auf Einzelheiten einzugehen, verbietet diesmal die Rücksicht auf den Raum, wie ja auch hinsichtlich der Kunsthalle-Ausstellung die zahlreichen Einzelwerke verschwiegen bleiben müssen: Hervorragendes fehlte, Beachtenswertes herrschte vor, das Bedenkliche fand immer noch Hintertürchen.

Im Kunstgewerbe-Museum schloß sich an die bereits erwähnte jüdische Ausstellung eine Ausstellung von Vorbildern für kirchliche Kunst aus der Vorbildersammlung des Zentral Gewerbevereins, verbunden mit einer Ausstellung von Handschriften und alten Drucken aus der Landes- und Stadtbibliothek. Die sehr umsichtige Zusammenstellung bot (in 1401 Nummern, wie der Katalog angibt) eine äußerst vielseitige Übersicht über das Schaffen auf dem Boden kirchlicher Architektur und kirchlichen Kunstgewerbes von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage: Kirchen, Altäre, Sakramentshäuschen, Hallen und Emporen, Orgeln, Kanzeln, Taufsteine, Grabdenkmäler, Glasfenster, (Christusbilder, Madonnen usw.), Wandmalereien, Kirchengerät, Miniaturen, Kirchengewänder[1]) (in dieser Abteilung auch eine reiche Zahl von Stickereien in Originalen), Beleuchtungskörper usw. Die Handschriften-Ausstellung begann mit dem 9. Jahrhundert (Paulinische Briefe und ein Essener Missale) und reichte bis zum 16. Jahrhundert. Die Drucke führten zu den frühesten Inkunabeln zurück. Die übrigen Räume des Museums traten mit zahlreichen Originalen ergänzend hinzu, namentlich mit Spitzen und alten Geweben, ebenfalls mit den frühesten Zeiten beginnend. Es war somit außerordentlich viel Gelegenheit geboten, edle Werke zu studieren und den Geschmack auch in diesen Dingen zu kultivieren und zu erheben.

Die St. Andreas-Hofkirche erhielt einen hervorragenden Schmuck durch das Altarbild des Hochaltars. Als Gegenstand war das Martyrium des hl. Andreas der gegebene; die Darstellung und Ausführung wurde Professor Lauenstein übertragen. Eine gewisse Annäherung an v. Gebhardts Richtung ist nicht zu verkennen; sie hat vielleicht etwas Unruhe in das Bild gebracht, aber auch Wirksamkeit des Ganzen und Energie der Farbenwahl, die vorzüglich zu dem Hochaltar und in die ganze Chorfärbung paßt. Dagegen zeigt die ganze einfache und klare Komposition den vollbewußten Zusam-



JOSEPH LIMBURG (BERLIN)
SE. EXZELLENZ DER LANGJÄHRIGE PRÄSIDENT DES DEUTSCHEN REICHSTAGS FRANZ II. GRAF VON BALLESTREM AUF PLAWNIOWITZ UND RUDA i. SCHL.

[1]) In Farbe und Geist dem guten Geschmack entsprechende kirchliche Arbeiten stellte gleichzeitig Frau Helene Stummel (Kevelaer) in der Mittelmädchenschule aus.

menhang sowohl mit der älteren christlichen als mit der klassischen Kunst. Man sieht an dem Bilde aufs neue, wie wenig eine gewisse Berücksichtigung v. Gebhardtscher Auffassungen dem katholischen Kunstempfinden prinzipiell fremd ist, und wie sehr der Künstler dabei seiner eigenen Person treu bleiben kann, wenn er dazu die Kraft in sich trägt.

In der Maria-Empfängniskirche wurde die Ausstattung mit Glasgemälden, die die fünfzehn Gesetze des Rosenkranzes darstellen, zu Ende geführt. Stilistisch entsprechen die Darstellungen mit der zugehörigen Architektur dem gotischen Stile des Bauwerks selber; verdienen aber auch bezüglich ihrer Besonderheiten und namentlich in koloristischer Hinsicht alles Lob. Entwurf, Zeichnung und Ausführung verdanken sie dem Düsseldorfer Glasmaler Karl Hertel. Bone

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Nach der Ruhe der Sommerferien hat das Kunstinstitut unter den Arkaden mit großen Sammelausstellungen den Reigen der künstlerischen Genüsse eröffnet. Gleich im Treppenhaussaale begegnete man einer stattlichen Anzahl von Zeichnungen und Studien von Max Bernuth. Es ist Mode geworden, mehr durch Quantität als Qualität zu fesseln und die Künstler schädigen sich selber, wenn sie alles und jedes, was sie gerade zufällig gezeichnet und gemalt haben, auch vor die Augen des Publikums bringen. Auch Bernuth würde sicherlich mehr Vorteil errungen haben, wenn er sich eine weise Beschränkung auferlegt hätte. In vielen dieser flotten Zeichnungen, deren Motive meist dem Tierleben entnommen, steckt ja eine nicht alltägliche Begabung und ein nach persönlichen Ausdrucksmitteln ringender Künstler. Als ein für Stil veranlagter Maler erscheint Karl Schwalbach, von dem wir hier und da einige kleinere Arbeiten schon sahen. Fortschritte sind gewiß unterdessen zu verzeichnen und erfreuen die Ex-libris und Einladungskarten ob ihrer liebenswürdigen, feinen Technik und Ausführung. Auch auf figürlichem und landschaftlichem Gebiete hat sich der Maler versucht und in dem Porträt eines jungen Mannes eine nicht ungewöhnliche Leistung gegeben.

Es ist bekannt, wie stark das Anpassungsvermögen an andere Kunstformen geworden und wie gerade beim weiblichen Geschlechte dies sich in der Kunst ausgebildet hat. Marie Heyeck gab von dieser anschmiegenden Geschicklichkeitskunst wieder einige Proben, die wir stets gerne sehen, da ihre Vorbilder Hans Thoma und namentlich E. Lugo sind, die Stil und Charakter in ihre Werke tragen. Am trefflichsten war ein Blick von einem blumengeschmückten Balkon über wogende Kornfelder und blühende Lande.

Marie Caspar-Filser wendet sich modernen Bestrebungen zu, obgleich auch sie, trotz aller Errungenschaften des neuzeitlichen Farbensehens, den Duft der Poesie in ihre Landschaften hineinzutragen sich bemüht. Gabr. Schachingers Blumenstücke sind von altbewährter Tüchtigkeit. Rudolf Petuel bewegt sich in mehr gleichartigen Themen und es kommt dadurch das Originelle seiner Art nicht so ganz zum Durchbruch. Es mag auch daran liegen, daß solche Landschaften in größeren Kollektionen zusammengefaßt, zu wenig Wechselvolles bieten. Dennoch ist im einzelnen ein Eingehen auf delikate Farbenwahl und zeichnerische Sicherheit deutlich erkennbar.



JOSEPH LIMBURG (BERLIN)
STATUETTE DES LEUTNANTS KARL VON ROTHER



JOSEPH LIMBURG (BERLIN)
PORTRÄTBÜSTE ELSE GRÄFIN VON ARCO

Über Charles Palmiés Farbenexperimente und sein Studienobjekt, den Münchner Marienplatz, haben wir des öfteren schon gesprochen, und da keine Veranlassung besteht, neue Werte festzustellen, müssen wir, um uns nicht zu wiederholen, auf bereits Gesagtes hinweisen. Eine interessante Holzplastik »Das Abendmahl« brachte Thomas Buscher. Seine virtuos technische Art, die Holztechnik, die wir bereits öfter Gelegenheit hatten zu bewundern, trat auch in diesem Werke deutlich hervor, dabei versuchte der Künstler in der charakteristischen Durchbildung der Köpfe eine höhere Würde zu entfalten, die über das alltäglich Realistische hinausgeht. Die gotische Formensprache, die in der Gewandbehandlung vorherrscht, wird dem Gegenstand durchaus gerecht.

Einen prächtigen Einblick in das Schaffen der Künstler unter dem Einflusse der Diez-Schule brachte die Nachlaß-Ausstellung des verstorbenen Alfons Spring. Man kannte den Künstler meist nur von den kleinen, liebevoll durchgeführten Bildchen der rauchenden, politisierenden oder mit Zahnschmerz behafteten Bauern, die des Verkaufs wegen gemalt waren. Hier jedoch stand man vor einem Studienmaterial, das der Künstler mit seinem Herzblut zusammengetragen und wie einen kostbaren Schatz gehütet hatte. In Wirklichkeit sind es auch Schätze. Wie köstlich hingeschrieben, mit wenigen Pinselzügen und wenigen Tropfen Farbe sind die holzvertäfelten Stuben Tirols, die rauchgeschwärzten Küchen, die dumpfen Ställe, die gotischen Gelasse alter Burgen, Schlösser und Sakristeien. Es sind diese Motive in ihrer Korrektheit und Schönheit der Zeichnung allein schon wahre Dokumente kunsthistorischer Zeiten, deren Originale eine poesielose Zeit vielfach schon weggefegt hat. Wie sorgsam und gewissenhaft Spring zu Werke ging, wie treu er jedes Motiv, das ihn interessierte, zeichnerisch niederschrieb, geht aus seinen Skizzenbüchern hervor, welche als kostbares Geschenk der historischen Kommission der Münchner Künstler-Genossenschaft vermacht wurden. In diesen Blättern lernt man erst so recht vollständig jenen ernst strebenden Künstler Spring kennen, der zu Lebzeiten lange nicht so gewürdigt wurde, wie er es verdiente.

Als Gegensatz hiezu müssen die Innenräume betrachtet werden, die Ernst Liebermann dem Goethe-Hause zu Weimar malerisch entnahm. Hier sehen wir das Wehen einer neuen Zeit. Alles ist aufgelichtet, hell, farbiger. Ist es bei Spring, überhaupt bei der älteren Münchner Schule die Sache, die Form in ihrer Wesentlichkeit der farbigen Erscheinung, so sind bei den Neueren die Gegenstände nur als Träger von Farbe und Licht gedacht und gesehen. Beide Richtungen haben ihre Berechtigung, nur kann letztere in ihren weiteren Konsequenzen die Steigerung von Licht und Luft so weit treiben, daß diese sich für das menschliche Auge dem Unnatürlichen nähert.

K. Tschuppick stellte verschiedenartige Dinge aus, die flott im Vortrag und Wurf waren, mehr geschickt als empfunden, mehr durch die Farbe sprechend, als durch Zeichnung. Anna Heintz und Anna Kastner waren ebenfalls durch Arbeiten vertreten, die das handwerklich Geschickte, das, was man einen guten Schulranzen nennt, zeigten.

Die Amsterdamer St. Lukas-Vereinigung erwies sich als keine Überraschung. Das waren alles ganz gute Arbeiten, die aber weder im einzelnen, noch besonderen charakteristische Merkmale des heimatlichen Könnens darboten. Man durchlief gemächlich die Reihenfolge aller traditionellen Techniken bis zum Impressionismus, ohne dabei warm zu werden. Die ganze Folge jener Bilder, von Wall-Pernes bis ten Cate, von P. Egmond bis W. Sluiter, Monickendam und Kleintjes etc. hätte ebensogut in ähnlicher Weise von Münchner Malern aufgebracht werden können, aber dann wesentlich besser. Selbst ein Blick auf die Arbeiten von Hilde Weigelt-Middeldorpf ließ erkennen, daß diese Künstlerin nicht mit angelernten Formeln wirtschaften wollte, sondern darnach strebt, in Farbe und Zeichnung



Jos. Albrecht pinx.

Verl. der Gesellsch. f. christl. Kunst, München

ST. BENNO





JOSEPH LIMBURG (BERLIN) MADONNA
Große Berliner Kunstausstellung 1908

eigenes Empfinden hineinzutragen. Wenngleich all den Bildnissen, Stilleben und Innenräumen auch die geordnete Kultur noch mangelte, so drängte doch ein Selbständigkeitsgefühl an die Oberfläche, das schließlich dem feinen Geschmacke späterhin Rechnung tragen wird.

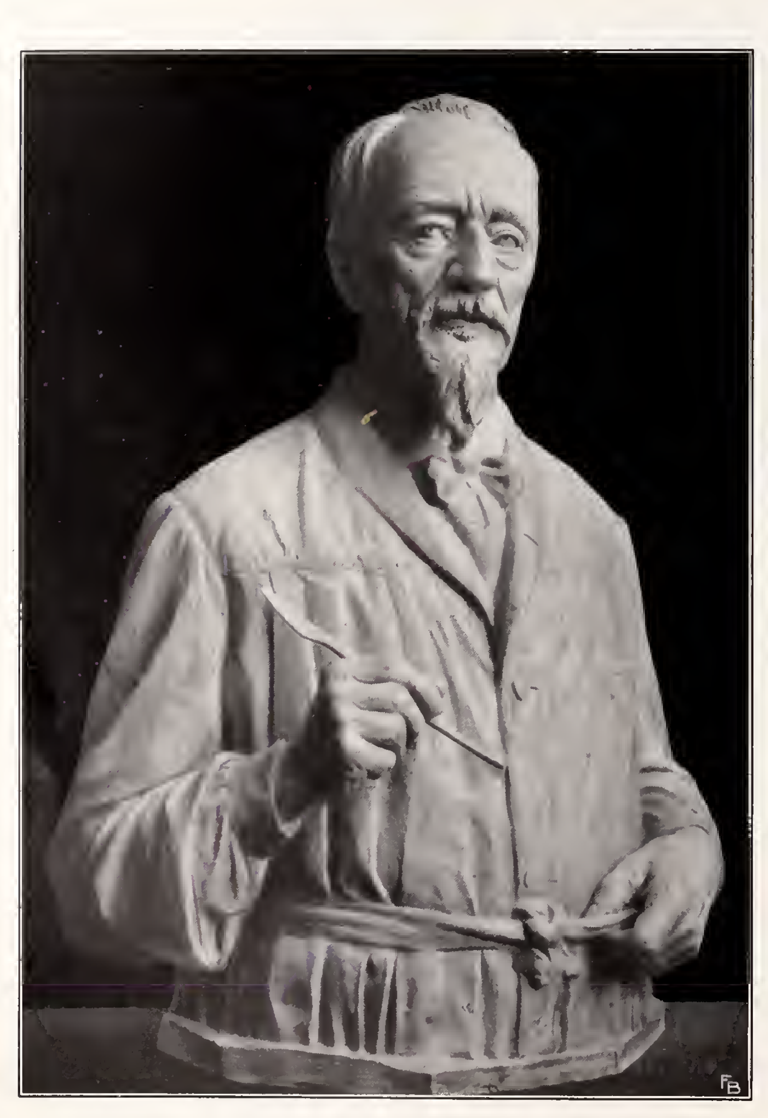
Viel mehr auf rein äußerliche Wirkung waren die Arbeiten von Richard Dietze hingeworfen, wie man zu sagen pflegt »aus dem Handgelenk heraus« alles gemacht! Aber alles »Gemachte« widerstrebt dem inneren Wesen der Kunst.

Motive aus Dachau und Umgebung verarbeitete Giulio Beda in einer von Karl Haider abhängigen Kunstrichtung, ohne jedoch die Gemütstiefe dieses echten deutschen Künstlers auch nur annähernd zu erreichen. Solche Art Landschaftschilderung gleicht derjenigen der Menschendarstellung aufs Haar; sie langt nur bis zur Oberfläche, was unter ihr liegt, wird nicht erkannt und infolgedessen auch nicht zum Ausdruck gebracht.

Walter Thor, der geschickte Techniker und erfolgreiche Lehrer, zeigt uns wieder einiges von seinem gediegenen Können. Allzuviel Neues hat er allerdings nicht gebracht, das meiste ist schon bekannt und wenn wir auch gute Werke mehr wie einmal sehen können, so wäre es dabei sehr wünschenswert, einmal auch solches mitzuteilen, das uns erkennen läßt, welche weiteren Wege der talentvolle Maler genommen. Von Carl Seilers Klein- und Feinmalerei war ebenfalls in »Der christlichen Kunst« schon mehrfach die Rede. Neues bietet uns der Schilderer des Rokoko und des modernen Lebens in kleiner Durchbildung auch in dieser umfangreichen Kollektion nicht. Wir sehen auch fast durchwegs alte Bekannte, zumal in den etwas größeren, über den üblichen Umfang seiner Bilder hinausgehenden Arbeiten, wie sie in den Genossenschaftssälen des Glaspalastes in den vergangenen Jahren her ausgestellt waren.

Interessanter, als die mehr in Anlehnung an Menzelsche moderne Kunstanschauung oder an diejenige Meissoniers im älteren Stile, waren die flotten, auch breit gemalten Aquarelle, darstellend Interieurs, Landschaften, Studienköpfe etc. Auch die Ölstudien, welche ähnliche Motive aufwiesen, zeigten jenen koloristischen Reiz, den wir in der Altmünchner Schule ja so oft wiederfinden und der Gemeingut einer ganzen Zeit und Richtung war. Manche dieser auf künstlerische Gesichtspunkte hin gemalte Studien verwandte der Maler zu seinen bekannten Genrebildchen. Diese lassen dann nicht ganz rein den Genuß aufkommen, wie die ohne Nebenabsichten, auf lineare und farbige Wirkung hin gesehenen und wiedergegebenen Motive, die ohne Staffage und anderer Zutaten an sich vollauf schon als Kunstwerke fertig sind. Als eine ähnliche Künstlernatur, die allerdings härter, dazu mikroskopischer veranlagt ist, erscheint Paul Kämmerer. Kann man bei Seiler immer im Hintergrunde große Vorbilder erkennen, so ist Kämmerer weniger von Kultur befangen, dafür setzt er eine Selbständigkeit ein, die, für viele vielleicht ungenießbar, doch einen großen Reiz hat und zwar den der Naivität, erfreulicherweise der unbewußten. Es gibt ja Maler, die bewußt primitiv schaffen, die absichtlich ihren Werken den oberflächlichen Eindruck des Kindlichen, Unbeholfenen anpassen. Mit dieser hat Kämmerer nichts gemein, wenn man genauer zusieht, ist seine Art zu malen zwar übertrieben, aber von edlem und bestem Wollen beseelt. Seine Malerei ist dadurch gesunder und kräftiger als die überfeinerte Kulturkunst des modernen Tagesgeschmackes. Besonders lebhaft hat sich der Künstler mit dem Isartal und seinen melancholischen Reizen beschäftigt und mit starken, hellen, teilweise ungebrochenen Farben operiert. Dadurch erscheinen diese Bilder etwas unausgeglichen, aber im Grunde schlummert ein starkes Talent, das, wenn einmal alle Schlacken des Unreifen abgestreift sind, sicherlich zu schönen Resultaten gelangen wird.

An die vornehmen Schmelzarbeiten der Limoges-Werkstätten gemahnten die Emailmalereien von Milon Andréewitsch. Es ist sehr begrüßenswert, daß sich der eine oder andere Künstler, statt Ölpalette und Ölpinsel zu handhaben, entschließt, auf einem Gebiete sich zu betätigen, das ebenso hervorragende Werke schaffen kann wie die Kunst der Öl- oder Wassermalerei. Wir haben Proben alter Emailschmelzkunst, die zu dem besten gehören, was alle Zeiten geschaffen, Zeiten, die noch nicht eine Trennung von Kunst und Kunstgewerbe



JOSEPH LIMBURG (BERLIN) BILDHAUER PROFESSOR H. GERHARDT

kannten. Die Probleme nun, die sich dieser Künstler in Email auf Kupfer, Gold und Silber gestellt, erheischen alle Achtung. Wenn auch die formvollendete Technik der Alten noch fehlt, so weisen doch die günstigen Anfänge auf Zukunftverheißendes hin. Am besten erschien eine archaistische Pallas Athene, dann ferner ein prächtig dekorativ wirkender Pfau.

Reihen wir hier noch die leicht graziös aufgefaßte und zierlich durchgeführte Tänzerinstatuette von Heinrich Wadere an.

Von sonstigen Leistungen mögen hervorgehoben sein die Landschaften und Salon-Interieurs von Berta Kaiser, ferner Landschaften von H. Gogarten, Neppel, dem selten erscheinenden, trefflichen Georg Jauß und eine sicher behandelte Winterstudie von Paul Crodel.

Gino Parin, der vielgewandte und zum Außergewöhnlichen hinneigende, stets neue Wege suchende Künstler, brachte einige gute Figurenbilder, A. Hermann-Allgäu eine Kollektion seiner stets liebenswürdig durchgeführten Stilleben, die von dem bewährten Geschmack des Verfertigers Zeugnis ablegten.

Die Neuerwerbungen des bayerischen Staates für 1908 sind reichlich, aber das meiste, was nun dauernd die Kunst Bayerns charakterisieren soll, ist kleine Münze. Hatte man ehedem die Diez-Schule und ihre daraus hervorgegangenen Meister wenig beachtet, so erscheint der Ankauf von solchen Dingen, die in den Ateliers der Künstler jener Schule hängen geblieben, ja immerhin erfreulich. Bezeichnend ist auch, daß durch die Ankäufe jener bräunlich-goldigen Studien, die ja gewiß vortrefflich sind, ein Wandel des Geschmackes sich zu vollziehen scheint, der dem modernen abgewandt ist. Selbst die angekauften Werke Albert v. Kellers, Fritz Uhdes etc. stammen aus den früheren Lernjahren jener Meister. Von Wilhelm Busch hätte man eher an geistreiche Skizzen denken können. Erfreulich ist die Zuwendung mehrerer Stiftungen, die eine vollkommene Bereicherung jener älteren Münchner Kunstrichtung in Gestalt der Werke Wagenbauers, Dorners, Enhubers und Spitzwegs bedeutet. — War dies Wochenausstellung der Staatsankäufe gewissermaßen ein Ereignis, so dürfen doch nicht andere zu gleicher Zeit vorgeführte Kunstwerke ganz vergessen werden. Wir sehen u. a. eine Serie mit Kohle wuchtig gezeichneter Landschaften von Ludwig Willroider, mehrere sinnig aufgefaßte Städte-Ansichten von Paul Thiem, dasselbe Motiv behandelt in ansprechender Form Hermann Petzet; auch waren im Nachlaß von Adolf Rau einige Studien, die von dem Ernst in des Malers Schaffen berichten.



JOSEPH LIMBURG (BERLIN)
GIOVANNI B. ANGELO GRAF BALLESTREM DI CASTELLENGO (1709—57)
Denkmal in Plaweiowitz O.-S.

Des öfteren haben wir schon des talentvollen Schweizer Landschafters Ludwig Lehmann in Einzelleistungen rühmlichst gedacht. Diesmal gibt er in einer umfangreichen, geschlossenen Sammlung einen genaueren Aufschluß über sein vielseitiges Können. Waren es ehedem die hohen, vereisten Bergseen und Gletscher seiner Heimat, so hat er sich jetzt mehr den sommerlichen Reizen der oberbayerischen Ebene zugewandt. Wolken und Sonnenschein wurden seine Elemente, und letzteren weiß er in der drückenden, sengenden Glut einzigartig zu schildern. Nicht ohne Glück sind auch die figürlichen Darstellungen oder das Gewirr elektrisch erleuchteter Bahnhofsausfahrten mit rauchenden Lokomotiven gegeben. Am besten aber gelingt ihm melancholisches Regenwetter, das die Lande weit und dunkel überspannt und da können wir mit ihm die trostlose Einsamkeit und Lebensmüdigkeit empfinden. — Mehr heiterer, phantasievoller Art und dennoch ernst strebender Natur



FRANZ SCHMID-BREITENBACH (MÜNCHEN) ANACHORET

ist Rudolf Köselitz. Er gehört zu jenen immer seltener werdenden Erscheinungen, die im Schaffen nach der Natur hinzudichten, die aus der Natur die Poesie der Dinge herauszulösen imstande sind. Voller Ideen, greift er alles an, was ihn momentan begeistert, und bannt so köstliche Szenen auf die Leinwand, die weder in der Technik noch im Stil an jemand anderen erinnern. Manches mag noch unausgeglichen sein, oder es mag die Technik den Stoff noch nicht überwunden haben, gleichviel, es steckt Rasse und Temperament in jenen Gebilden, die einen Wechsel auf die Zukunft bedeuten.

Alles in allem wieder einmal eine genußreiche Ausstellung, die man nicht so leicht vergißt, wie die alltägliche Durchschnittsware. Franz Wolter

KÖLNER KUNSTBERICHT

Die achte Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler im Lichthof des Kunstgewerbemuseums zeigte, daß sich nach den Jahren hastigen und ungesunden Suchens allmählich eine gewisse Ausgereiftheit der Technik und des Farbengeschmackes eingestellt hat. Wilh. Schreuer ist vollendeter Eklektiker. In Rembrandtsches Helldunkel setzt er charakteristische Gestalten, die aus dem Stimmungsgehalt des Raumes herauszuwachsen scheinen. Die nuancenreiche Farbenperspektive des geschlossenen, wenig beleuchteten Raumes ist seine Stärke. Auf die genrehafte Erzählung in seinen Bildern würde man gerne verzichten.

Ursprünglich und eigenwillig ist Ernst Hardt. Die starke Intensität seiner kräftigen Farben ist für die weite Ebene und den fetten Boden der niederrheinischen Landschaft wie geschaffen. Die charakteristischen, verschwimmenden Konturen der Flachlandschaft, das Zusammenfließen von Erde und Himmel im Horizont verlangt eine sorgfältige Farbenabstufung. Fritz Westendorp sieht das typisch Niederrheinische in einem anderen Moment. Sein Form- und Farbengefühl ist von anderer Natur. An den sorgsam beobachteten Vordergrund schließt sich der Mittelgrund, meist eine Gruppe von Häusern, Bäumen oder ein Hügel, hinter dem sich unvermittelt der Himmel erhebt. Das einzelne Objekt innerhalb des Ganzen kommt dadurch zu stärkerer Wirkung. Und da Westendorp die Kraft besitzt, die spezifische Farbe und Stimmung bestimmter Jahres- und Tageszeiten festzuhalten, ist bei ihm die Auslösung einer ganz bestimmten Stimmung die Hauptsache. August Neven-Dumont nimmt mehr Rücksicht auf die nuancenreichen Schattierungen der Farbe. Er liebt es, eine Farbe in hundertfacher Abstufung der Töne zu variieren. Zwei Blumenstücke können dafür geradezu vorbildlich genannt werden. Dennoch kommt bei ihm bisweilen der schmutzig graue Ton der Düsseldorfer Schule zum Durchbruch. Seinen Frauendarstellungen raubt ein gewisser Mangel an Temperament, wie ihn demselben Objekt gegenüber auch Menzel hatte, die künstlerische Wärme. Zu den matten weichen, ins nebelhafte Grau spielenden Farben tritt das träumerische Hindämmern eines seelenlosen Wesens in seltsamen Kontrast. Als bewußter Ausdruck einer Lebensanschauung mag diese Art der Darstellung künstlerisch gerechtfertigt sein. Obgleich Neven-Dumont in der Hauptsache auf die malerische Wirkung ausgeht, bleibt er doch Zeichner. Und zwar ein Zeichner, der die organischen Zusammenhänge wohl sichtbar zu machen weiß, dem aber die sensitive Linienführung fehlt. Seine Linien als solche sind leblos und nur selten charakteristisch. Man vergleiche daraufhin die Arm- und Nackenlinien seiner Frauenbildnisse.

Die vorzüglichen Porträts des W. Schneider-Didam frappieren durch die widerspruchsvolle Mischung eines überstark ausgeprägten Wirklichkeitssinnes mit einer typischen Stilisierung. Vielleicht wird gerade dadurch die Lebendigkeit des Ausdruckes noch gesteigert. Sein Mittel, die dargestellte Figur reliefartig auf einen fast eintönigen Hintergrund zu setzen, ohne daß sich zwischen dem Objekt und dem Hintergrunde eine Luftschicht einschiebt, sichert die Prägnanz der Ausdrucksfähigkeit — bei Rembrandt findet sich ähnliches — es liegt aber zugleich die Tendenz darin, die Formen des dargestellten Menschen über die Ebene des Rahmens hinaus in den freien Luftraum zu drängen, wodurch die ästhetische Realität verletzt und die künstlerische Wirkung stark beeinträchtigt wird.

Zuletzt mögen noch Reusing und Vogts mit guten Durchschnittsleistungen erwähnt werden. Bei Rich. Vogts ist es zu begrüßen, daß er allmählich die süßliche Manier der früheren Jahre fallen zu lassen beginnt und ernsthaft an die künstlerische Bewältigung seiner Stoffe herangeht. Bei dem farbig gut beobachteten »Buchenwald« hätte vor allem die organische Struktur der Bäume berücksichtigt werden müssen.

Weit interessanter ist die Ausstellung von Kinderbilderbüchern im oberen Stock des Kunstgewerbemuseums. Daß Köln zum ersten Male eine solche Ausstellung sieht, ist sonderbar. Denn alle ausgestellten Bücher stammen aus dem Verlage von Hermann und Friedr. Schaffstein in Köln. Die Ausstellung ist deshalb wertvoll, weil sie deutlich dartut, wie sich aus der Verbindung einer bestimmten Technik mit einem neuen Zweck ein neuer Stil entwickelt hat. Ursprünglich und wohl ohne Vorbild stehen Karl Hofer und K. F. v. Freyhold da. Ihre Illustrationen sind von solcher Eindringlichkeit der Wirkung, sind einzig auf die Auffassungskraft der kindlichen Psyche gestimmt, daß sie von aller bisherigen Illustrationskunst abweichen. Da in jedem einzelnen Falle nur die Bewegungen und die Situationen gewählt sind, die dem Kinde als die charakteristischsten erscheinen, da die Zeichnung jeder komplizierten Linienführung entbehrt und oftmals nur aus ein-

fachen, geraden Strichen besteht, ähnlich der Art, die das Kind für seine Zeichenversuche wählt, offenbart sich in diesen kleinen Zeichnungen eine Prägnanz der Ausdrucksfähigkeit, die nur einem großen Stile eigentümlich. Durch die starke Intensität ungebrochener Farbentöne — es steht ein tiefes Blau und Rot neben sattem Grün und leuchtendem Gelb — wird eine Lustigkeit und heitere Fröhlichkeit des Eindruckes erreicht, wie man sie bei diesen scheinbar primitiven Mitteln nicht erwarten zu können glaubt.

An Farbengeschmack verwandt, aber von anderem Formgefühl ist E. R. Weiß. Auch hier ist der Stil der Zeichnung durch die einfache Knappheit der Umrißlinien bestimmt. Aber an Stelle des vollkommenen Verzichtes auf die Wirklichkeitsdarstellung ist bei Weiß eine klare Beobachtung der Naturformen getreten, auf Grund deren sich die gewählten Formen der Zeichnung entwickeln.

Darin nähert sich Weiß dem Berner Künstler Ernst Kreidolf, der zwar einen ganz anderen Farbensinn betätigt. Statt ungebrochener Lokaltöne wählt Kreidolf zarte, helle Farben, ein lichtes Rosa und Gelb, ein heiteres Blau und Grün. Auch liebt er es, die Farben abzutönen und nuancenreich ineinander übergehen zu lassen. Möglich, daß dieses Gefühl für die Farbe seine Ursache in dem stark ausgeprägten Wirklichkeitssinn des Schweizers hat. Mit der bekannten alemannischen Gründlichkeit der Beobachtung, die zu einem fast nüchtern-wissenschaftlichen Naturstudium drängt, mit einer unbedingten Achtung vor dem Objekt tritt Kreidolf den Dingen gegenüber. Aus liebevollem Eingehen in die Natur erwuchs ihm eine Formenkenntnis, die keine Verzeichnung zuläßt. Seine »Blumenmärchen« sind dafür besonders charakteristisch. Trotz eines phantasievollen Anthropomorphismus war das Gefühl für das Organisch-Gewordene in ihm so stark, daß der Charakter jeder einzelnen Blume, daß ihre organische Struktur vollkommen sichtbar geblieben ist.

Auf die anderen Künstler, auf von Volkmann, auf Eichler, Münzer, Schmidhammer, die alle bei ihrer gewohnten Eigenart verharren, sei nur hingewiesen. Doch auch sie fügen sich in den Rahmen des Verlages ein, so daß die Ausstellung eine Fülle von Kinderbüchern zeigt, die aus dem Gefühl heraus entstanden sind, daß das für Kinder bestimmte von Kindern verstanden werden und ihnen Freude machen soll. G. E. Lüthgen

BERLINER KUNSTBRIEF

»Grabsteinkunst« hieß die Sonderausstellung, welche das Berliner Kunstgewerbemuseum im Sommer und Herbst 1908 veranstaltete. Man kann diese Bestrebungen bereits aus Anläufen in München usw. kennen, zuletzt aus dem, eine Ausstellung von 1905 fortsetzenden, Flugblatte der »Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst«, deren Vorsitzender Dr. v. Grolman auch die jetzige Ausstellung angeregt und gefördert hat. Wir sehen im Freien einen Friedhofgarten mit einigen fünfzig Grabmälern und im Lichthofraum Abbildungen aus Gegenwart und Vergangenheit. In dieser beginnen wir mit griechischen »Stelen« und römischen »Cippen« usw., freuen uns bei den letzteren über viel guten Realismus, besonders im Ornament, während das Altchristliche durch viel Stilisierung absticht, und wandern dann an dem mittelalterlichen »Tischgrab« und »Wandgrab« vorbei in die reiche Barocke hinein, nicht zuletzt mit Beispielen aus Görlitz. Die Gegenwart hat es dieser Vergangenheit gegenüber nicht leicht. Sie will die Unkunst von heute überwinden, nicht durch Reichtum, sondern durch Schlichtheit. Sie strebt kaum nach dem Aufgebote der dort zu bewundernden alten Liegefiguren und Grabplatten, ihrer herrlichen Metallkunst usw., der Symbolfülle und dergl., weicht sogar der Plastik überhaupt lieber aus; doch bieten die Münchener A. Hildebrand (mit viel Renaissance-Tektonik) und F. Hoser, die Berliner F. Klimsch und O. Stichling auch darin Gutes. Die eigentliche Baukunst tritt hinter die Denkmalkunst zurück. Das Herausarbeiten aus felsartigem Gestein pflegt der Münchener H. Olbrich; das Hineinarbeiten in landschaftlichen Eindruck zeigen besonders die Waldfriedhöfe bei Köln und bei Hamburg. In bekannter Weise überwiegt Eckiges, Hartes, schmal Hochliniges, wohl am nüchternsten bei dem Wiener J. Hoffmann; in weicheren, rundlicheren Formen und etwas mehr dekorativ arbeiten die Münchener O. O. Kurz und C. Sattler, die Berliner M. Landsberg, W. Schmarje, C. Stahl und besonders F. Seeck, dem auch der Plan des Gartens zu danken ist — allerdings mit der Frage, ob dessen rechteckige Wege das günstigste Muster sind. Metall wird selten verwendet, mit Ausnahme des Dresdeners F. Schumacher. Dazu kommt auch die jetzige Abneigung gegen Umfriedungen der Gräber; doch sei der hübschen Gitterornamentik des Dresdeners W. Kreis gedacht. Auf die dekorativen Güter des Kunstgewerbes, wie z. B. Mosaik, scheint ebenfalls beinahe ganz verzichtet zu werden. Inhaltlich überwiegen hellenistische Ideale vor christlichen und deutschen, ausgenommen manche Proben aus Münchener Friedhöfen und besonders von F. Hoser. — Gilt das Gesagte zunächst von den Abbildungen, so tritt es in den Werken selbst, wie sie der Garten zeigt, noch mehr



ALFRED KLEM (MÜNCHEN) HAUDEGEN



ALFRED KLEM (MÜNCHEN) ST. GEORG

hervor. Hier erfreuen schließlich auch Schriftproben und die netten hellfarbigen Holztafeln von Schülern des Museums.

In dessen Räumen sahen wir auch eine Ausstellung der Edelmetall-Fachschule zu Hanau unter Direktor Professor Petersen. Deren ersichtlich bedeutende historische Sammlung war durch einige Bildproben vertreten; deutsche Anhängekreuze und russische Popenkreuze mit Kette stachen besonders hervor. Einiges Historische zeichnen die Schüler ab, zum Teil aus dem Gedächtnisse. Die Neuarbeiten sind anscheinend nur weltlich. Traditionstreue und Gegenwartssinn arbeiten ineinander. Eckige Formen entsprechen besonderer Motivierung; sonst jedoch erfreuen namentlich im farbigen Goldschmuck gute Rundungen mit viel hübschen Spiralchen und Volutchen. Häufig werden vorhandene Steine zum Ausgangspunkte genommen. Geometrisches wiegt vor Pflanzlichem vor.

Gleichzeitig waren dort gewirkte Wandteppiche zu sehen, gesammelt von R. N. de Peltzer in der russischen Weberstadt Narwa. Arbeiten aus Beauvais, Brüssel und Paris führten uns in die ihnen günstige Zeit von 1640 bis Mitte des 18. Jahrhunderts zurück und zeigten uns Ausführungen von Kartons bekannter Künstler durch Techniker wie Behagle und Peemans.

Ein Wettbewerb zur Ausschmückung des Berliner Pappelplatzes erzielte 53 Entwürfe von 43 Bildhauern aus Groß-Berlin und wurde durch Abstimmung der Künstler selbst entschieden (Ausstellung in einem Nebenraume der »Großen«). Es kam viel Sinn für sozialästhetische Anpassung zu Tage, weniger für intimere Zuflucht der Erholung. Unter den fünf gleichen Hauptpreisen scheinen uns am berechtigtsten die für H. Hosäus und H. Schmidt; doch auch P. Oesten und S. Wernekinck waren uns günstig aufgefallen. Gerne würden wir auch die Entwürfe »Arbeit und Barmherzigkeit«, »Fontaine«, »Gehen, nicht vergehen« vorangestellt sehen.

Ein jüngerer Bildhauer, E. Müller-Braunschweig, ward uns in dem beachtenswerten Lokale des Verlages Fischer & Franke vorgestellt. Seine hübschen Kleinplastiken stellen meist Frauenköpfe und Frauengestalten, teilweise in einer an E. v. Gebhardt erinnernden Kunst des Ausdruckes gespannter Zustände dar, nicht ohne einigen Tribut an unangenehme Sentimentalität. Sein »Glaube« bleibt wohl gut in Erinnerung.

G. Minne wird durch einige kleine Marmorwerke bei Cassirer (»Die Knieenden« und dergl.) sympathischer als sonst. Charles van Wyk ist ein niederländischer Plastiker mit Wirkungen, die an Meunier erinnern. Seine mittelgroße Bronze »Ihr Reichtum« stellt ein Feldarbeiterpaar mit dem auf einen Heukarren gebetteten Kinde dar. Wir lernten den Künstler inmitten einer Holländer-Ausstellung im Künstlerhause kennen; diese ergänzt sich durch eine bei Keller & Reiner gezeigte Kollektion des Malers Frans Slogen, in der uns besonders zwei landschaftliche Ansichten von Kirchen — eine im Schnee, eine im trüben Tage — gut auffielen. Dort traten für uns aus einer Menge von Gemälden, die sich traditionstreu und doch auch eigentreu halten, namentlich die bereits wohlangesehenen Maler W. Maris und (mit Bildern wie »In Sorgen«, »Kindliche Neugierde«) A. Neuhuys hervor. Neu war uns Martin Monnickendam; Motive wie »Atelierecke«, »Am Stadtsaum« und Studienköpfe behandelt er in einer eigenen Formensprache breiter Striche. Breite Flecke, die ebenfalls eigen, doch gar zu undeutlich sprechen, bilden das Gemälde »Indische Würfelszene« des sonst nicht häufig zu sehenden englischen Nach-Präraffaelliten F. Brangwyn (bei Gurlitt).

In diese Engländerwelt führt auch eine Doppelkollektion, die aus München kommt und wohl noch weiter wandert, weshalb wir sie kürzer erledigen, als sie es sonst verdient. Ch. Ricketts und seinen Schüler Ch. H. Shannon hatten wir bereits (II. 6, S. 150, und IV. 5, Beilage, S. 45 f.) gekennzeichnet. Für Berlin interessiert jetzt jener zumal durch seine mehrfach variierten biblischen Motive in schwungvoll langliniger Skizzenform, dieser durch seine weich schimmernden Akte, die wahrhaft ein Muster dafür geben, daß der Menschenleib zum Verklärtwerden, nicht zum Brutalisiertwerden da ist.

Salon Schulte, der dies brachte, bringt auch einige Landschaften, deren gute Stimmung unseren sonst über das gegenwärtige Einerlei dieser Kunst hinwegschreitenden Fuß hemmt. Der Schule Schönlebers macht W. Strich-Chapell in Sersheim Ehre. G. v. Canal in München liebt die Wasserobjekte holländischer Landschaften; in drei Stimmungen (einer blauen, einer grauen, einer des Oktobers) malt er das Dorf Loenen. M. Zaeper in Berlin, von märkischer Heimarbeit bekannt, vertieft sich in Holsteinisches, wie besonders den Ukleisee. B. Passig huldigt der Heide; u. dgl. m. Den Feinheiten der Landschaften Corots scheinen nachzueifern der von uns im letzten Kunstbrief erwähnte Berliner M. Fritz und der Hamburger Professor Schwinge, von dem Keller & Reiner eine Kollektion brachten.

Schulte führt uns auch in eine ältere, mehr verstandes- als sinnenmäßige Landschaftswelt zurück durch eine Sammlung des Müncheners Adolf Stäbli († 1901). Klarheit und Eindringlichkeit, sowie eine mehr objektive als momentan-subjektive Stimmung, sind es vor allem, durch die er uns eine Erholung von der Gegenwart schafft. Deren





ALFRED KLEM (MÜNCHEN)
ENTWURF ZU EINER TAUFMEDAILLE



ALFRED KLEM (MÜNCHEN) BETEN



ALFRED KLEM (MÜNCHEN) DEKORATIVE FIGUR
An einer Chorstuhlwange in Sennheim (Atelier Klemm)

Unklarheit zeigt sich z. B. durch die arge Verdunkelung einer Heiligen Nacht unter Bäumen von P. W. Harnisch; im übrigen führen seine stilisierten Landschaften wieder dem Lithographischen nahe. Silhouettige Figuren ergänzen die Landschaften von C. A. Brendel; der großen Alpennatur und der großen Segantini-Kunst eifert C. Arp nach, zumal durch Bilder aus Samaden; Münchner-Marienplatz-Stimmungen leben bei C. Bössenroth. Modernen Linienschwung zeigen Porträt- und Tanzstudien von dem Lehrer an der Kunstgewerbeschule Magdeburg, M. Köppen. Interieurs u. dgl. von C. Murdfield und gar einen eigenartigen Franziskaner, der auf einem Stuhle vor einem Wandteppiche sitzt, von Ch. Schuch sieht man immer wieder gern. — Porträtplastiken von W. Lobach und ähnliches von S. Járay sind eine willkommene Ergänzung dieser Mannigfaltigkeiten.

Einförmiger, obgleich zahlreiche deutsche Kunststätten vertretend, blicken uns die typischen Landschaften u. dgl. bei Wertheim an. In überzeugender Weise malt der Brüsseler J. François einen Bach in den Ardennen und Verwandtes; ein Torfmoor des Karlsruhers R. Bäumer, Strandfiguren u. dgl. von E. Kuithan in Jena, dessen Bewegungskraft nicht mehr unbekannt ist, heben sich hervor. Die sehr abgekürzte Formensprache von G. Bechler in Maurach führt wieder zur Verwandtschaft mit der Lithographie zurück.

Den Spanier F. Goya (1746—1828) treibt jetzt die Mode empor. Seine Sonderausstellung bei Cassirer zeigte auch zwei religiöse Kleingemälde um 1770: »Verkündigung« und »Der Tod des heiligen Joseph« — flüchtige Rokokotypen. — Unter den Modernen desselben Salons fielen uns Fischermädchen u. dgl. von Leopold Braun auf, wohl dem aus Wien stammenden, dann in München und weiterhin in Paris (auch durch Illustrationen) tätigen Maler.

Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee

MEISTERWERKE RELIGIÖSER KUNST

Unter diesem Titel soll im Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst eine Reihe von Mappen erscheinen, die zweifellos von allen Kunstfreunden auf das freudigste begrüßt wird. Eine schönere Aufgabe konnte sich wohl auch die Gesellschaft nicht stellen, als Werke erstklassiger Meister auf dem Gebiete der religiösen Kunst der breiten Öffentlichkeit in einer Ausführung zu bieten, bei der originaltreueste Wiedergabe und eminenteste Lichtbeständigkeit der Farben das hervorragendste Moment bilden. Die soeben erschienene erste Serie[1]) besteht aus sechs Nummern, die eine elegante Mappe umschließt. Unter diesen Kunstblättern begegnet uns zweimal der Name Martin Schongauer, dann der Name des Malerfürsten Raffael Santi, des Gerard David, Pietro Perugino und endlich jener des Jan van Eyck. In glücklichem Wechsel mischen sich mithin italienische Großmeister mit einem oberdeutschen Maler und zwei niederländischen Künstlern aus der besten Zeit der Gotik und der frühen Renaissance. Der begleitende Text hat Dr. Johannes Damrich zum Verfasser, dessen Namen wir schon des öfteren in Publikationen der Gesellschaft gelesen haben. In knapper Kürze erfahren wir hier das Notwendigste über des jeweiligen Meisters Leben und Wirken. Dann geht der gelehrte Verfasser zur Charakteristik der einzelnen Bilder über. In weiser Mäßigung verweilt er dabei nicht lange. Er will nicht erschöpfend sein in seiner Schilderung, er will nur Anregung geben. Das genügt ihm. Im übrigen soll der Beschauer sich selbst in die Schönheiten der einzelnen Bilder versenken und vertiefen. Und ein Versenken und Sichvertiefen sind die herrlichen Blätter wahrlich wert! Einzigartiges hat die Aquarellgravüre erreicht. Eine solche Wirkung vermöchten der Drei- und Vierfarbendruck nie zu erzielen. Wir haben es in der Tat nicht mehr nötig, die oft so schwer zu erreichenden Sammlungen und Galerien zu besuchen, um die dort aufgestellten Originale zu betrachten, die ganz vorzügliche Technik der Aquarellgravüre läßt uns das Original gewiß nicht allzusehr vermissen. Wie trefflich entspricht z. B. das leuchtende Rot und das tiefe Blau der Gewänder auf den beiden Kunstblättern von Martin Schongauer der Wirklichkeit, wie glücklich ist der zarte landschaftliche Ausblick auf dem zweiten Schongauer-Bilde »Die Geburt Christi« wiedergegeben! Und das wundervolle Inkarnat bei der Madonna del Granduca des Malerfürsten! Auf dem Bilde Gerard Davids, »Die Vermählung der hl. Katharina« entzückt uns die vorzügliche Wiedergabe der unübertrefflichen Stoffbehandlung jenes Meisters in den farbenprächtigen Samten und weichen Wollstoffen. Wir glauben, bei Betrachtung dieses vierten Kunstblattes dem wohlbekannten Original in der hiesigen Pinakothek gegenüberzustehen. Die »edle Gelassenheit, die klassische Schönheit«, wie der Verfasser des Textes sich treffend ausdrückt, können wir auf dem folgenden fünften Kunstblatte der Vision des hl. Bernhard von Pietro Perugino bewundern. Und schließlich vermögen wir kaum den Blick zu wenden von der »Madonna« Jan van Eycks, in so vollendeter Weise ist auf dem letzten Blatte das berühmte, in der Städelschen Galerie zu Frankfurt a. M. befindliche Original getroffen!

Wir wüßten nicht, welchem unter den sechs Kunstblättern wir den Preis zuerkennen sollten. Alle sind in gleicher Meisterschaft ausgeführt. Von ganzem Herzen beglückwünschen wir die Gesellschaft für christliche Kunst zu diesem Prachtwerke und wünschen angelegentlichst, daß bei den unverhältnismäßig niedrigen Preisen der einzelnen Kunstblätter das Werk die weiteste Verbreitung finden möge.

Dr. Richard Hoffmann

[1]) Meisterwerke religiöser Kunst in Aquarellgravüre. Serie I, enthaltend sechs Kunstblätter, Kartonformat 69 × 51 cm. In eleganter Mappe M. 25.—. Mit Text von Dr. Johannes Damrich. Einzelpreis eines jeden Blattes M. 6.—.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Ludwig Seitz

Photogr. B. Anderson, Rom

Gang nach Golgatha



LUDWIG SEITZ — MARIÄ VERKÜNDIGUNG

Fresko in der Chorkapelle der Basilika in Loreto
Phot. D. Anderson, Rom.

HISTORIENMALER LUDWIG SEITZ

Von MAX FÜRST

Mit dem am 11. September 1908 zu Albano bei Rom erfolgten Ableben des hervorragenden Künstlers Ludwig Seitz hat die Genealogie der kunstgeschichtlich bedeutsamen »Nazarener«-Gruppe ihren Abschluß gefunden. Nicht allein im geistigen, sondern auch im persönlichen Sinne kann dieses gesagt werden, denn L. Seitz war tatsächlich der letzte Künstler deutschen Geblütes, der im Ideen- und Formenkreise der Nazarener seine Schulung erhalten, der als strebsamer Jüngling durch Vermittlung seines Vaters noch mit den betagten großen Meistern Cornelius und Overbeck in Fühlung gestanden, der auch im Wandel der Jahre, bis an sein Lebensende, die religiösen und ästhetischen Prinzipien dieser leuchtenden Führer des christlichen Kunstschaffens treu vertreten und im eigenen Wirken festgehalten hat. Ganz besonders — und vielleicht für lange Zeit zum letzten Male — kam in ihm die Vermittlung deutscher und italienischer Kunstsprache zu deutlichem Ausdrucke, so daß wir bei Betrachtung seiner Werke an das schöne Bild Overbecks gemahnt werden, auf dem die edlen Frauen Germania und Italia schwesterlich sich die Hände reichen. Ihm war es auch gegönnt, die milden Sonnenstrahlen des Glückes, die nicht allen Nazarenern und Cornelianern geleuchtet, in außergewöhnlichem Grade auf sich zu vereinen. An seiner Wiege, in die er am 11. Juli 1844 zu Rom gelegt wurde, standen nicht nur die Musen, sondern auch hohe weltliche Gönner: kein Geringerer als König Ludwig I. von Bayern war sein Taufpate. Durch seine Abstammung aus einer an der Isar wie am Tiber gleich hochgeachteten Künstlerfamilie[1]) ebneten sich leichter

[1]) Maler Max Seitz, der Vater unseres Künstlers, war zu München 1811 als Sohn eines vieltätigen Kupfer-

die Pfade, die zu bedeutsamen Aufträgen führten, und das Wohlwollen zweier Päpste hob ihn zu einer Stellung, die an Ehren und Auszeichnungen niemals Mangel litt. Wenn bei ungewöhnlich großer Begabung und einem rastlosen Fleiße, wie diese Seitz eigen waren, noch solch äußere günstige Faktoren an der Entwicklung des Künstlers mitwirken, dann muß sich ein von freudiger Tatkraft beseeltes Meisterleben ergeben, das reich gesegnete Schaffensspuren auch fernen Zeiten hinterläßt.

Schon Seitz' Erstlingsarbeiten (Zeichnungen von Heiligengestalten zu Holzschnitten für den Herderschen Verlag), die vielfach von altdeutschen Meistern inspiriert erscheinen, zeigten die warme Liebe für ein ernstes, religiöses Schaffen, dem vor allem daranlag, erbauend auf die Beschauer einzuwirken; auch die frühesten Ölbildchen, die meist von hochgestellten Personen erworben wurden, tragen klar den Stempel des sinnigfühlenden, vielversprechenden Künstlertalentes. Von solch schlichten Jugendarbeiten ging es alsbald an umfangreiche, in technischer Hinsicht höchst schwierige Aufgaben: an der Seite seines Vaters hatte Seitz im Dome zu Diakovar als Freskomaler sich zu erproben, da F. Overbeck, seiner vorgerückten Jahre wegen, den ehrenden Auftrag, den der mannhafte Bischof Stroßmayer ihm erteilt hatte, seinen lieben deutschen Freunden zuleitete. Den größten Teil der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verbrachten die beiden Seitz im genannten Dom, in welchem zunächst die glückliche Schmükkung der Seitenapsiden durch Ludwig Seitz vollführt ward. Auf der einen Seite schaut man dort die Hirten und Könige an der Krippe, auf der anderen eine ergreifende Beweinung des Leichnams Christi, an der neben den bekannten biblischen Gestalten auch hervorragende südslavische Heilige sich beteiligen. Bald darauf waren es andere bischöfliche Kirchen — jene zu Serajevo und Treviso — in denen der rasch zur Selbständigkeit gelangte jugendliche Maler sein tüchtiges Können zeigen sollte. Kamen in erstgenannter Kathedrale die acht Rundbilder der lateinischen und griechischen Kirchenväter zur Ausführung, so erhielt der Dom zu Treviso innerhalb der Jahre 1882—1888 vier große Wandgemälde, die in figurenreichen Szenen kirchengeschichtliche Ereignisse gar lebhaft zur Darstellung bringen. Wenn in diesen Fresken hin und wieder ein sichtliches Hinneigen zur realistischen Gestaltung der Vorgänge und Personen sich kundgibt, so hielt diese Neigung bei Seitz nicht sehr lange stand; das allmählich sich läuternde Gefühl für jene künstlerische Art, die uns in dem Begriffe »Stil« entgegentritt, gewann bei unserem Künstler alsbald die Oberhand und je weiter sein Schaffen sich dehnte, desto energischer neigte er dem Gegenpole der realistischen Kunstweise: der Stilisierung, der typischen Vorführung des Darzustellenden mit voller Seele zu. Zur Würdigung des Künstlers muß gesagt werden, daß dieses so geartete Schaffen ihm nie zur Schablone wurde. Immer durchtönt eine selbständige Nuancierung das Dargebotene, und trotz aller Anklänge an alte Weisen überrascht uns nicht selten eine frischsprudelnde, originelle, stets geist- und gemütreiche Sprache, die eben einzig und allein die Sprache unseres Meisters ist. — Wohl die glücklichste und zarteste Vereinigung von Stilgefühl mit persönlicher Eigenart bot Seitz in dem prächtigen Triumphbogenschmuck des Domes zu Freiburg im Breisgau. Man sagt uns, daß auch die in der Fürstenbergschen Schloßkapelle zu Heiligenberg am Bodensee sich findenden Gemälde des Künstlers gleiche Eigenschaft zur Schau trügen.

Seitz, der diesseits und jenseits der Alpen, sowie in östlichen Ländern zu malen hatte, fühlte gar wohl, daß er bei seinen Arbeiten dem Lande, der näheren Umgebung ebenfalls eine gewisse Beachtung zu zollen habe, daher moderierte er auch seine rege Tätigkeit entsprechend den gegebenen architektonischen und lokalen Verhältnissen. Daß solche Aufgabe auch ihm, dem gewandten Meister, manchmal schwer ward, bekundet er selbst in einem seiner Briefe, indem er sagt: »In Deutschland mußte ich Deutscher sein, in Italien wollte man mich als Italiener haben.« —[1]) Da sein Hauptwirken doch auf Italien sich erstreckte, so lag es nahe, daß das Studium italienischer Meister ihn ganz besonders be-

stechers geboren. Ein begeisterter Schüler von Peter Cornelius, siedelte er frühzeitig zu dauerndem Bleiben nach Rom über; er ehelichte dort 1842 eine Tochter des Malers und Schriftstellers Ernst Platner, der seinerzeit in Verbindung mit dem gelehrten Bunsen eine »Beschreibung Roms« veröffentlichte. Max Seitz († 1888), ein sehr tüchtiger, aber mit mancherlei wunderlichen Schrullen behafteter Mann, liebte es — ermuntert durch seine Tätigkeit als Maler im Dome von Diakovar — hin und wieder auch in den Straßen und Gesellschaftskreisen Roms in farbigen, kroatischen Gewandstücken sich zu zeigen. Schreiber dieser Zeilen fand mehrmals Gelegenheit, mit seinen jungen Freunden an dem drolligen Auftreten des »alten« Seitz sich zu gaudieren. Saß in den Abendzirkeln der bejahrte wackere schwäbische Meister A. v. Gegenbauer, der dem einstigen Biedermaier-Anzug mit seinen mächtigen »Vatermördern« stets treue Anhänglichkeit wahrte, neben Vater Seitz, so ergab sich ein gar heiteres, seltsames Kostümbild.

[1]) Siehe »Historisch-polit. Blätter«, Bd. 142, S. 726.



Fresko links neben dem Fenster der Chorkapelle der Basilika in Loreto. Phot. D. Anderson, Rom o o o o o

ⓐ LUDWIG SEITZ ⓐ
ⓐ ISAIAS, EZECHIEL
ABISAG, SULAMITIS

schäftigte; er brachte es hierin zu einer Kennerschaft, die ihn nicht nur zum Direktor der päpstlichen Gemäldesammlungen befähigte, sondern die ihn in Kunstfragen auch mehrmals zur Feder greifen hieß, um über Wesen und Ziele der Kunst sich offen auszusprechen. In etlichen, der »römischen Künstlerzunft« gewidmeten Broschüren: »Erörterungen über wichtige Kunstfragen« besprach Seitz angesichts der in den neueren Kunstanschauungen herrschenden Verworrenheit die Hauptprobleme der bildenden Kunst, wobei das Verlangen nach jener Einheit, wie sie die früheren Zeiten festzuhalten vermochten, zum Hauptmerkmal seiner Wünsche und Bedingungen gemacht erscheint. Wenn er, um solches Ziel annähernd zu erreichen, an die Wiedererweckung der alten Künstlerzünfte dachte und diese warm befürwortete, so entging ihm hierbei wohl doch, daß ein auch noch so gut gefügter Rahmen nicht die nötige Kraft haben kann, die schäumenden Wogen auf dem Kunstgebiete, die nun einmal durch die auf allen Feldern des modernen Lebens sich zeigenden Gärungen verursacht und begründet sind, zu bändigen und in erwünschte Bahnen zu leiten. Der wohlmeinende Verfasser der »Erörterungen« vergaß eben nur zu sehr, daß Klagen die Toten nicht aufwecken, daß die ersehnte Läuterung und Einigung auf dem Kunstgebiete nicht dem Zusammenhange der allgemein geistigen kulturellen Erscheinungen entrückt werden könne.

Wie schon angedeutet, erstreckte sich die künstlerische Tätigkeit unseres Meisters vor allem auf Italien. Wie er in der ehrwürdigen Kirche Ara coeli auf dem römischen Kapitol eine Kapelle mit Bildern zierte, so ward auch die Apsismalerei in der französischen Kirche San Ivo von ihm besorgt; auch die Ausschmückung der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima oblag seiner emsigen Hand. Bei den engen Beziehungen zu den vatikanischen Behörden ward ihm die Herstellung der Kartons zu den Mosaiken am Grabmale Pius' IX. in S. Lorenzo fuori le mura übertragen, ebenso vollführte er die malerische Schmückung des Kuppelsaales der Torre Leonina in den Gärten des Vatikans. Die mancherlei Aufgaben, die an Seitz herantraten, brachten in ihm eine staunenswerte Vielseitigkeit zuwege. Voraus in der Architektur wußte er gründlich Bescheid und auch die kunstgewerbliche Kleinarbeit fand in ihm einen umsichtigen Berater. In bezug auf letzteres Wirken vertrat er mit besonderem Geschick die Traditionen seiner vaterseitlichen Verwandtschaft, indem zahlreiche Entwürfe zu Medaillen, Kirchengeräten, Grabdenkmälern etc. in seinem an der Via del Babuino gelegenen Atelier entstanden. Seitz' Umsicht bei schwierigen Restaurierungsarbeiten führte ebenfalls zu schönen Erfolgen; die Wiederherstellung der kunstgeschichtlich so wertvollen vatikanischen Borgia-Gemächer, in denen Pinturicchios Fresken heute wieder im ursprünglichen Lichte sich darbieten, ist ein Verdienst, in das der hohe Veranlasser, Papst Leo XIII., mit dem vollziehenden Künstler freudig sich teilen konnte. Leo war es, der dem erprobten Meister weiterhin den reichen, aus Decken- und Wandbildern bestehenden neuen Freskenschmuck der Galleria dei Candelabri übertrug. Der ehrende Auftrag ward zur vollsten Befriedigung des Papstes ausgeführt, der in den zumeist allegorisch und symbolisch gehaltenen vielen Darstellungen nicht nur der Verherrlichung des heiligen Philosophen von Aquino, sondern auch jener der Taten seines eigenen Pontifikates, vor allem des künstlerischen Hinweises auf seine geistes- und lehrgewaltigen vier großen Enzykliken sich erfreuen konnte.[1]) Aber auch unter rein künstlerischen Gesichtspunkten dürfte Leo XIII. die leuchtenden Bilder des erkorenen Malers mit Behagen und mit dem Bewußtsein genossen haben, die Scharte, welche der gerühmten vatikanischen Kunstpflege durch die in den fünfziger Jahren des vorigen Säkulums — nahe den Raffaelschen Stanzen — entstandenen Malereien geschlagen worden war, möglichst wieder wettgemacht zu haben. Daß diese sühnende Tat ein Maler deutscher Herkunft vollführte, darf auch uns mit Genugtuung erfüllen (Abb. S. 165).

Mit seinen deutschen Gönnern und Religionsgenossen in besonders innige Fühlung zu treten, war L. Seitz beschieden durch den großartigen Auftrag, eine der Chorkapellen des Domes zu Loreto mit Fresken aus dem Leben Mariens zu füllen. Wenn schon sein religiöses Empfinden ihn ob dieser herrlichen Aufgabe freudig stimmen mußte, so war das Vertrauen, welches die deutschen Auftraggeber ihm entgegentrugen, ein doppelter Ansporn, mit vollster Seele diesem Schaffen in Loreto sich hinzugeben. Tatsächlich hat der Meister in zehnjähriger Arbeit (1892—1902) ein Werk geboten, das hinsichtlich des Reichtums der Komposition, der Fülle sinniger, fesselnder Einzelheiten, des goldfarbigen Glanzes alle seine früheren Leistungen über-

[1]) Eine Publikation der Fresken mit Begleittext von Professor Berthier bot der Benzigersche Verlag unter dem Titel: »Die Glorie des heiligen Thomas von Aquin.« Ladenpreis M. 24.—.



LUDWIG SEITZ — THOMAS VON AQUIN UND DIE KIRCHE

Deckengemälde im Vatikan. Text S. 164

Phot. D. Anderson, Rom

bot (Abb. S. 161, 163 u. Beil. I.). Wenn Leo XIII. bei Besichtigung der Entwürfe zu diesem lauretanischen Kapellenschmuck von einer »Epopea Mariana« gesprochen, so wählte er wohl die richtigste Bezeichnung für den zur Ausführung gelangten Bilderzyklus.[1]) Die Ein- und Unterordnung in gegebene Raum-

[1]) Publiziert in dem reich ausgestatteten Werk: La Cappella del coro nella Basilica di Loreto dipinta dal Comm. Lodovico Seitz, descritta da Mons. Giovanni Milanese. 46 Textill. u. 2 Einschaltbilder. Benziger & Co., Einsiedeln 1908. Ladenpr. M. 4.— (deutsche Ausg. M. 6.20).

verhältnisse wußte Seitz in Loreto so geschickt festzuhalten, daß Architektur und Malerei überaus harmonisch hier zusammenklingen. In den Details dürfte freilich hierbei des Guten oft zu viel geschehen sein. Die im Sinne eines Gentile da Fabriano überreich gebrauchte Goldverbrämung von Gewändern und Geräten, diese zahllosen Baldachine, Türmchen, Säulchen und Balustraden, welche die Bildergruppen nicht nur auseinanderhalten, sondern diese selbst vielfach durchziehen, dieses Filigran schmückender Zutaten, drängen eine wünschenswerte, gemessene ruhige Wirkung hin und wieder zu sehr in den Hintergrund. Durch den Überfluß an Linien, an Gold und Farben erscheint manch dargebotene, tiefempfundene, mit Schönheit und Grazie gezeichnete Szene in ihrer Vollkraft geschwächt und beeinträchtigt. Daß bei der immensen Zahl der Figuren und Gruppen nicht alles auf gleicher Vollendungshöhe basiert, daß, wie auch P. A. Kuhn in seiner Kunstgeschichte (III. Bd. S. 1335) vermerkt, das nötige Naturstudium nicht immer zu seinen Rechten gelangte, kann nicht verschwiegen bleiben. Erwägt man jedoch die Ausdehnung der Gesamtaufgabe, sowie all die technischen und sonstigen Schwierigkeiten, die bei Herstellung von derartigen, auf hohen, meist verdunkelnden Gerüsten sich vollziehenden Arbeiten sich ergeben, so wird man der Seitzschen Schöpfung im Dome von Loreto vollste Bewunderung niemals versagen. Das »Laus Deo«, das der Künstler beim Schlusse unter eines der Bilder setzte, ist die deutliche Bestätigung dessen, was er gewollt und auch erreicht hat. Wie die zahlreichen Engelein auf Gemälden alter Meister gleich jenen auf den Seitzschen Loretofresken unermüdlich in fröhlichem Himmelsjubel sich geben und bewegen, so wollte auch der fromme Meister in leuchtenden Farbentönen sein vielgestaltiges Preislied zum Ruhme Mariens erklingen lassen, getragen von dem beglückenden Gefühle, zugleich der Dolmetsch all der Katholiken zu sein, die aus Deutschlands Gauen der gütigen Himmelskönigin ihre kindliche Verehrung hier entgegenbringen.

Noch einmal trat an den Künstler ein weiterer großer Auftrag heran, indem er drei Kapellen der berühmten Kirche des heiligen Antonius zu Padua gleichfalls mit einem Freskenkranze schmücken sollte. Die Arbeit wurde aufgegriffen, aber nicht vollendet. Andere berufliche Aufgaben, vor allem aber des Meisters angegriffene Gesundheit minderten das Tempo, in welchem Seitz in früheren Jahren zu schaffen gewohnt war. Die Neuordnung der päpstlichen Gemäldegalerie, die ihm besonders am Herzen lag, rief ihn am 10. September von seiner Erholungsstätte in den Albanerbergen nach dem Vatikan, wo er die Transferierung von Raffaels letztem großem Werke: »Transfiguration« noch umsichtig leitete. Die letzten Blicke des pflichtgetreuen Künstlers galten dem verklärten Vorgange auf der Höhe des Tabor — dann fuhr er wieder nach seinem Bergasyl, um am nächsten Morgen dort zu sterben.

Die hohe Begeisterung für Rom und Italien, die Ludwig Seitz von den Nazarenern als Erbe überkommen und festgehalten hat, erscheint heute in Künstlerkreisen stark abgeflaut. Der dem germanischen Wesen nun einmal angeborene Wandertrieb lenkt das Sehnen der modernen Maler mehr nach den westlichen Ländern als nach italienischen alten Kunst- und Kulturstätten. Dieses Abwenden von einer seit den Tagen Albrecht Dürers gepflogenen Tradition hat in unserer neueren Kunstpflege gewaltige Wandelungen hervorgerufen und zahlreiche Erzeugnisse gebracht, die dem deutschen Eigenwesen bisher nur selten jenen konkreten Ausdruck zu leihen vermochten, den deutsches Kunstschaffen seit dem Auftreten der Renaissance bis zu den letzteren Dezennien des 19. Jahrhunderts zum Stempel hatte. Da die frühere deutsche und italienische Kunst engste Fühlung unterhielt und zudem sehr homogene Elemente aufwies, so war es leichter, in ihrem Zusammenwirken jenen klaren und auch volkstümlichen Ausdruck zu finden, den unsere moderne Malerei noch vielfach vermissen läßt. Dieser, unter den neueren geistigen Evolutionen nun fast völlig in die Brüche gegangenen innigen Harmonie zwischen cis- und transalpiner Kunst konnte Ludwig Seitz als einer ihrer letzten hervorragenden Vertreter noch bis an seinem Lebensabende ungetrübt sich erfreuen. Indem der genannte Meister an der Grenzscheide zweier Kunstperioden uns entgegentritt, steigert sich das Interesse für seine Persönlichkeit ebenso wie für sein reichliches Schaffen. Unter solchem Gesichtspunkte wird uns Ludwig Seitz gewissermaßen zu einer markanten kunstgeschichtlichen Gestalt, die allseits Beachtung und Würdigung verdient, die aber vor allem ein Anrecht besitzt, ein ehrendes Dank- und Ruhmesblatt auch in dieser, der christlichen Kunst gewidmeten Zeitschrift zu erhalten.



HENRI DUHEM — VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN

EIN FRANZÖSISCHES KÜNSTLERPAAR: HERR UND FRAU DUHEM

Von Dr. LEO MALLINGER, Löwen-Belgien

(Hierzu die Abb. S. 167—176)

Eine stille Straße im äußersten Viertel eines friedlichen Provinzstädtchens im Norden Frankreichs: Douai. Neben einem alten, ehrwürdigen Stadtpark, den man eben unerbittlich zerstört, um einer Schule mehr Raum zu schaffen, liegt ein geräumiges, herrschaftliches Haus, ebenfalls einer früheren Zeit angehörend. Wir treten in den weiten, lichterfüllten Eingang, und gleich schlägt uns eine warme, anheimelnde Luft entgegen. Man glaubt sich zu Besuch bei einer hochbejahrten, gütigen Tante oder einem Großvater mit weißen Haaren, die uns im folgenden Augenblick liebevoll in ihre Arme schließen werden. Allein statt dieser Zeugen der Vergangenheit kommt uns ein noch junger, sympathischer Mann entgegen, mit sanften, freundlichen Augen in einem bärtigen Gesicht. Ohne viel Umstände und Zeremonien zu machen, nötigt er uns in das nächste Zimmer, die gemütliche Wohnstube, und auf seinen Ruf erscheint auch alsbald eine in aller Einfachheit anmutige Hausfrau, die sich ihrer Pflichten dem Besucher gegenüber mit ebensoviel Liebreiz als Bescheidenheit erledigt. Die Unterhaltung ist beständig im Fluß, denn wir haben die Entdeckung gemacht, daß wir über alles Edle und Schöne, über Natur und Kunst dieselben Ansichten hegen, und unsere erste Begegnung macht uns den Eindruck eines Wiedersehens mit guten alten Freunden, die wir immer gekannt haben.

Wir sind in einem wahren Künstlerheim. Denn frühzeitig hat Hr. Advokat Henri Duhem, Sohn eines höheren Justizbeamten, der gerichtlichen Laufbahn entsagt, welche ihm bereits reiche Lorbeeren eintrug, um nur der Kunst zu leben, und nicht lange dauerte es, so machte er auf einem Malerausfluge die Bekanntschaft einer Schwesterseele, eines reich veranlagten Landmädchens, das er bald als glückliche Gattin heimführte. Und nun leben beide mit ihrem einzigen Sohn ein zurückgezogenes, idyllisches Leben, teils in H. Duhems Geburtsstadt, teils auf dem Lande, in Frau Duhems Heimatprovinz. Ihr ganzes Dasein ist der Kunst gewidmet. In dem großen, dichtbewachsenen Garten, der sich hinter dem Wohnhaus ausdehnt, haben sie ihr gemeinsames Atelier. Frau Duhem schafft zu ebener Erde, ihr Gatte haust im oberen Stockwerk. Ihre Erholung finden sie in der Musik und der Literatur, worin sie sehr bewandert sind, und im Umgang mit einigen gleichgesinnten Künstlern,



MARIE DUHEM DER BLUMENKRANZ

und Frau Duhem hat sein Porträt gemalt (Abb. S. 169). Die Büste H. Duhems, von Meunier modelliert, schmückt den Kamin der Wohnstube. Herr und Frau Duhem haben sich durch ihr Talent und ihre Schaffensfreude in der Kunstwelt einen geachteten, ja man kann sagen einen berühmten Namen erworben. Einzelne ihrer Bilder hängen in den ersten Museen Frankreichs: dem Luxembourg, dem Musée du Petit Palais, dem Museum von Lille, denen von Cambrai, Douai, Amiens usw., andere wurden von reichen Amerikanern erworben; einzelne zieren ihr eigenes Wohnhaus. Ihre neuen Werke werden regelmäßig im Salon der Société des Artistes français und der Société nationale des Beaux-arts ausgestellt. Im Februar 1906 fand sogar eine Sonderausstellung ihrer Werke in der Galerie Petit in Paris statt, wo nur Berufene, schon anerkannte Künstler Eingang finden. Dieselbe erregte die Bewunderung der Kunstkenner, und die Presse sprach sich sehr belobend darüber aus.

* * *

Henri Duhem hat in seinem Wesen etwas Zartes, Träumerisches; er weiht uns ein in den melancholischen Zauber der nördlichen Ebene seines Heimatlandes mit ihrem umnebelten Horizont, ihren mit roten Ziegeln gedeckten Häusern aus Backsteinen. Und so charakteristisch wählt er den Gegenstand seiner Gemälde und den Augenblick, daß dieselben zu dauerhaften Symbolen seiner Provinz werden. Er liebt die in helles, blendendes Licht getauchten Straßen seines Städtchens, die alten Häuser, die Kanäle mit ihren Schiffen, mehr noch die im Zwielicht, im Morgengrauen oder Abendnebel ziehenden Schafherden (Abb. S. 175). Seine Bilder zeugen von einer unermüdlichen Beobachtung und einem innigen Naturgefühl; es wohnt ihnen allen eine echte Poesie inne. Er ist zugleich ein angesehener Schriftsteller und Kunstkritiker. Sein vor zehn Jahren erschienenes Buch, Renaissance betitelt, gibt in eigenartiger Weise Aufschluß über die Bestrebungen der zeitgenössischen französischen Kunst, als deren unterscheidende Merkmale er das Licht und das Gefühl bezeichnet.

* * *

In Frau Marie Duhem, die inmitten der

die bisweilen auf einige Tage zu Besuch kommen oder das freundliche Paar bei sich begrüßen. Übrigens bietet die Wohnung der Familie Duhem genug des Schönen und Wertvollen, um immer wieder Augen und Gemüt zu fesseln. Ein wirkliches Museum haben sie sich mit äußerst feinem Geschmack eingerichtet, eine Zusammenstellung von tüchtigen Werken ihrer berühmtesten Zeitgenossen, die man kaum in diesem altertümlichen Hause aufsuchen würde. Da hängt eine scharfgezeichnete, meisterhafte Studie aus einem Bergwerk von Constantin Meunier neben den weichen, verschwommenen Umrissen eines Eugène Carrière, ein kindlich naives Bild von Maurice Denis neben einem herben, ergreifenden Rops; da kann man den Stil Manets mit dem Monets vergleichen, die modernsten Tendenzen in H. Martin, Degas, Renoir, Claus u. a. studieren; von dem sanften Le Sidaner, einem Herzensfreund, ist eine ganze Anzahl stimmungsvoller, friedensseliger Gemälde vorhanden. Aus dem Gebüsch des Gartens leuchtet eine kraftvolle Eva von Rodin. Auch C. Meunier war ein gern gesehener Gast des Hauses



Marie Duhem

Gesellschaft für christliche Kunst

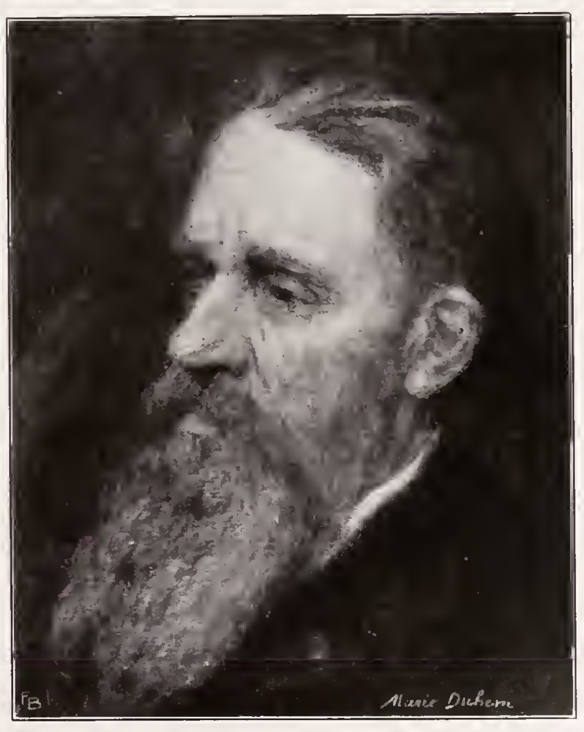
St. Franziskus predigt den Vögeln

ungekünstelten Landbevölkerung in Gottes freier, schöner Natur aufgewachsen ist, steckt etwas Urwüchsiges, Reifes, das in ihren Werken jeden unbefangenen Beschauer unverzüglich anspricht. Man merkt, daß dieses begabte Auge, diese gewandte Hand nicht, wie andere Frauen, ihr Bestes durch das unwahre, schablonenhafte Akademiestudium eingebüßt haben; statt dessen ein heißes, leidenschaftliches Ringen nach selbständigen, wahren Eindrücken. Der warme Hauch eines aufrichtigen Naturempfindens schlägt uns hier entgegen, es spricht sich ein fühlendes Herz vor Gottes Wundern im Weltall und vor den anspruchslosesten Mitmenschen aus. Keine Beeinflussung durch diesen oder jenen Meister, den die Mode auf den Schild erhoben hat; wenn auch ihre Kunst, in ihrem bewußten Streben nach Vereinfachung, an die Primitiven oder an Puvis de Chavannes gemahnt, so äfft sie dieselben doch nicht nach. Nur persönliches Erleben. Keine schrillen Mißtöne, nichts Vorlautes, nichts Übertriebenes, wodurch Künstlerinnen nur zu oft ihr Geschlecht zu verleugnen trachten; aber auch nichts Süßliches, nichts Schwächliches. Und darin liegt vielleicht das Charakteristische ihrer Kunst, daß sie den ganzen Reiz, die Persönlichkeit ihrer weiblichen Natur gewahrt hat, mit ihrer geschmackvollen Einfachheit, ihrem Zartgefühl, aber auch mit ihrer gesunden Kraft, ihrem ernsten Wollen. Die Technik besitzt Frau Duhem meisterhaft: sie beherrscht die Zeichnung vollständig. Ihre Linien sind mit sicherer Hand geführt und doch weich. Sie kennt die Lichtwirkungen in der Natur durch genaue Beobachtung. Was die Farbengebung betrifft, so hat sie, wie etwa Verlaine und Rodenbach, eine Vorliebe für die verschwiegenen, gewissermaßen herbstlich abgedämpften Töne: blau, aschfarben, gelbbraun, welche übrigens der grauen Lufthülle und der schwermütigen Poesie der nördlichen Gegenden entsprechen. Ihre Kunst bekommt dadurch etwas Kühles, Besonnenes, Vornehmes, was aber keineswegs die Gründlichkeit und das Gefühl ausschließt; im Gegenteil, ihre friedliche, so harmonische und gedankenreiche Tätigkeit fließt nicht weniger aus dem Herzen als aus dem überlegenden Verstand. Effekthascherei ist ihr gänzlich unbekannt.

Ihr Werk spricht von einem hohen Geist und von rastlosem Fleiß; es ist wie eine schöne, reiche Ernte und hinterläßt einen starken Gesamteindruck. Die Vorlagen sind nicht aus der Ferne entlehnt, sondern der Heimatboden in seinem trauten Reiz ist die Quelle ihrer Kunst, einer Heimatkunst im besten Sinne des Wortes.

Da sind zunächst ihre Blumen. Viele Frauen haben Blumen gemalt und sind sogar dadurch zur Berühmtheit gelangt, wie Louise Abbéma und Madeleine Lemaire. Aber meistens gebricht es ihnen, sogar letzteren, an Persönlichkeit, an Wirklichkeitssinn, an Aufrichtigkeit in der Wiedergabe der Natur und ihrer Farben; zuviel Schulstaub klebt ihren Blumenstücken an. Frau Duhem hat oft Blumen dargestellt, keine bunt gemischten in schreienden Tönen, sondern einheitliche Beete, Päonien usw., ein Mohnfeld, oder einzelne Nelken, Anemonen, Chrysanthemen in einem bescheidenen Topf oder in einem Glas am Tischrand. Und das alles ist so anmutig, so lebendig, hat eine so persönliche Prägung, und so fein weiß sie die verschiedenen Farbenwerte gegen einander abzuschätzen, daß sie mit einem einfachen Schwarzstifte eine weiße Rose in einem Glas »malen« konnte, auf welcher man farbige Wirkungen wahrzunehmen glaubt. Auf einem andern Blatt treffen wir weiße Ranunkeln in einer Kristallvase, die auf einem weißen Tisch vor einer grauen Wand steht; trotzdem nur weiß und grau verwendet wurde, nimmt sich der Strauß sehr malerisch aus. Überhaupt scheinen Blume und Vase bei ihr zusammenzugehören, ihre Farben und Lichteffekte zu vermählen.

Auch zahlreiche Kinderstudien finden wir bei Frau Duhem, die im Porträt (z. B. dem



MARIE DUHEM CONSTANTIN MEUNIER
Text S. 168

ihres Mannes) Hervorragendes geleistet hat. Es sind aber weder die konventionellen kleinen Engel, noch die amüsanten Straßenjungen, sondern naive Landkinder mit frischem Blut unter den gebräunten Wangen, mit blonden Haaren, langsamem Schritt und unbeholfenen Gebärden; sie sind allerliebst und wahr. Hier ein Lockenköpfchen, das unerschrocken in die Welt hineinblickt, dort ein halbwüchsiges Mädchen, unansehnlich und furchtsam, nicht eben hübsch, aber auch nicht häßlich, so etwa wie ein Landmädchen von Hans Thoma. Kleine Bauernbuben, früherernst und nachdenklich, setzen sich inmitten von Blumen nieder, oder eine Kinderschar singt gegen Abend am Wegesrand zum Ringeltanz. Und das alles stimmt so genau mit dem ernsten und doch lieblichen Charakter der Gegend; und man spürt, die Künstlerin hängt mit ganzer Seele an diesen jungen Menschenleben, die noch unbefangen vor dem großen Rätsel des Daseins stehen.

Und ebenso innig ist sie mit der Natur verbunden, deren Geheimnisse sich ihrem liebenden Herzen erschlossen haben. Die Beziehungen der Natur zum arbeitenden Menschen, das Landleben bildet ihr ureigenstes Gebiet; tiefe Eindrücke der Kindheit wirken hier bei der Künstlerin nach, und so wird ihr Werk eine Verherrlichung der Heimaterde, der braunen Ebene der Provinz Artois mit ihrem weiten Horizont, den kleinen Dörfern in grünem Kranz, den von einem bescheidenen Gärtchen eingefaßten weißen Häusern mit Stroh- oder Ziegeldächern. Mit den unscheinbarsten Mitteln erreicht die Malerin geradezu überwältigende Wirkungen. Das Licht feiert bei ihr Feste. Da strotzt das gesunde Treiben der immerschönen Erde in den prangenden Ähren, da beherrscht ein mächtiger Schober die umliegenden Felder, deren Leben er versinnbildlicht; aufgehäufte Getreidegarben hat Frau Duhem zu verschiedenen Tageszeiten gemalt und so den Zauber der Wandlungen ausgedrückt. Eine Vorliebe aber hat sie für dämmerige, in Traum gehüllte Landschaften, für die Poesie und den Frieden des Abends. Auf der Dorfstraße bewegt sich bei hereinbrechender Nacht ein Landmann den Häusern zu, die ihren Lichtschein durch den Nebel werfen. Auf anderen Bildern vergoldet die untergehende Sonne die fernen Hügel und Bauernhäuser; es ist wie ein Segen, der auf die getane Arbeit herniederleuchtet, wie ein feierliches Gebet vor der nächtlichen Ruhe. Man kann sich nichts Köstlicheres denken als dies andere Bild: die dem Garten zugewandte Rückseite ihres Hauses im Abendsonnenschein; die Licht- und Farbenspiele auf dieser gelblich-weißen Wand bilden ein Gedicht, bei welchem wir mehr empfinden als beim Betrachten eines großen historischen oder dramatischen Gemäldes.

Ihre Naturausschnitte weiß die Künstlerin derart zu beseelen, daß sie oft auf Staffage verzichten kann. Wenn wir auch nur einen Ackerflecken oder die Außenseite eines Hauses vor uns haben, die Menschen denken wir uns hinzu. So und so müssen die Bewohner dieses Hauses aussehen, darüber geben wir uns genaue Rechenschaft. Diese Zusammengehörigkeit, diese Harmonie zwischen Menschen und Dingen ist vielleicht die Hauptstärke Frau Duhems. In der intimen Milieuschilderung spricht sich ihr eigenes Erleben aus, und ihre innere Bewegung teilt sich dem Beschauer mit. Sie liebt die stillen Stunden, wo unsere Umgebung, und wenn sie auch noch so unscheinbar ist, uns bedeutsamer, anziehender, poetischer erscheint, die verinnerlichten Stimmungen, wo Worte nur störend wirken könnten.

MARIE DUHEM BLUMEN



MARIE DUHEM — SPAZIERGANG DER KLOSTERSCHWESTERN

So hilft sie uns durch ihre Deutungen des Daseins die fliehenden Glücksstrahlen des Lebens haschen und auch im Alltag Schätze sammeln. Ihre Interieurs, ihre Gegenlichtstudien sind wahre Kabinettstücke.

* * *

Zu letzterer Gruppe gehören auch die für uns besonders wichtigen religiösen Sujets. Man bilde sich ja nicht ein, Frau Duhem werde hier ihren Prinzipien untreu und wage sich an die Behandlung im großen Stil von Episoden aus dem Leben des Heilands oder der Gottesmutter, aus den heroischen Zeiten der Christenverfolgungen, den glorreichen Tagen der weltregierenden Kirche im Mittelalter. Nein, auch hier bleibt sie sich immer gleich und darf gerade so, ihrer Originalität gemäß, einen besonderen Platz unter den christlichen Künstlern beanspruchen.

Was sie auswählt und darstellt sind religiöse Momente aus dem alltäglichen Leben der christlichen Gemeinde, oft nur eine Person, ein Antlitz, die aber durch die Eigenart eine ganze Welt von Vorstellungen und Erinnerungen in uns wachrufen. Ein Mädchenkopf genügt, um uns das Erhabene der ersten hl. Kommunion zu vergegenwärtigen; ein anderes Mal wird uns eine ganze Schar von Kommunikanten in ihrer reinen Anmut vorgeführt. Auf einem andern Bild schwebt noch der Duft der vorübergezogenen Prozession in der Luft. Hier schreitet in der Abendstille ein Landpfarrer, in sein Brevier vertieft, der Kirche zu; wir sehen von dieser nur ein Stück Mauer, und doch fühlen wir uns von einer Frömmigkeitsatmosphäre umgeben. Sodann der Besuch: im Halbdunkel eines Vorzimmers sitzt der Pfarrer und harrt, einem Schwerkranken die letzten Stunden durch die Tröstungen der Religion zu erleichtern. Und wie naturgetreu sind diese weißen Nonnen wiedergegeben, die im matten Schatten eines Tannenwäldchens, dessen vom Herbst braungefärbte Nadeln den Boden bedecken, sorglos und sittsam lustwandeln (Abb. S. 171). Ein andermal sind es schwarze Schwestern, welche durch den Schnee zu einem Werk der Barmherzigkeit eilen; ein geringerer Künstler hätte die Gelegenheit zu einem Effekt benutzt, uns mit grellen Tönen geblendet; Frau Duhem aber mildert den Eindruck, indem sie die Szene in die Dämmerung verlegt. Andere Bilder zeigen uns einen weltabgeschiedenen, sonnenbeschienenen Beginenhof, wo man den Pulsschlag des Klosters zu vernehmen glaubt, oder Schulschwestern vor der Kleinkinderschule; und auch diesmal wieder empfinden wir lebhaft, wie die Räume das Gepräge der Persönlichkeit ihrer Bewohner tragen: so demütig, so rein und friedlich sind diese niedrigen Mauern, mit dem Rasen und den Bäumen davor.



MARIE DUHEM PORTRÄT

Nur zweimal hat Frau Duhem ihren Schauplatz in frühere Zeiten verlegt, ohne sonst im geringsten ihre menschliche Auffassung der Religion zu ändern. Das eine Mal, in der Tour des Dames (Abb. S. 174), sehen wir einige von der Welt zurückgezogene Edelfrauen am Rand eines Weihers umherirren: ihr Stift wurde ihnen von Margareta von Flandern entrissen und mußte einem Befestigungsturm Platz machen. Darüber nun, so erzählt die Legende, waren die armen Stiftsdamen so untröstlich, daß einige von ihnen sich nicht dazu entschließen konnten, in ihr neugebautes Kloster im Innern der Stadt Douai umzuziehen und sich im Augenblick des Abschieds versteckten. Seither wandeln sie abends lautlos in den ihnen so liebgewordenen Wiesen, um den Weiher, worauf sie bisweilen im Kahn geschaukelt hatten. Die Künstlerin hat diese melancholische Legende mit viel Feingefühl und Stimmungsreichtum in Farben übersetzt. Man glaubt sich in ein Traumland entrückt, und doch besteht diese Örtlichkeit in Wirklichkeit.

Zum Schluß erwähnen wir einen hl. Franziskus von Assisi, der im Felde den Vögeln predigt (Abb. Beil. II). Der Heilige ist nicht menschlich schön, und doch wie anziehend mit seiner überströmenden Liebe zur belebten und un-



HENRI DUHEM MONDAUFGANG

belebten Natur. Und mit welcher Herzensfreude hat die Künstlerin diese saftigen, vom Morgentau noch feuchten Ackerfurchen ihrer Heimat mit den Hügeln im Hintergrund beobachtet, wie kräftig wiedergegeben!

* * *

Es hat uns geschienen, daß dieses echte Künstlerpaar von Gottes Gnaden, dessen Leben und Kunst so rein ist, ohne die geringste Mischung von Schlechtem, dessen Werke eine Lust sind für Auge und Herz der Zartfühlenden, dessen ganzes Schaffen eine Bejahung des Lebens ist, verdiente, auch im Ausland bekannt und bewundert zu werden, und daß besonders Frau Duhems zarte Bilder aus dem christlichen Leben, die uns die Religion menschlich nahe bringen und lieb machen, auch einem deutschen Herzen Teilnahme einzuflößen imstande sind. Wir beugen uns ehrfurchtsvoll vor der Frau und begrüßen sympathisch die Erzeugnisse ihrer Kunst.

WILHELM STEINHAUSEN IN BERLIN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Einer der bedeutendsten christlichen Künstler unserer Zeit außerhalb des katholischen Kreises wurde in der Stadt, deren Nationalgalerie ihn noch immer ignoriert, durch eine Sonderausstellung bei Fritz Gurlitt bekannt. Was wir bisher von ihm auf allgemeinen Ausstellungen rühmen konnten, bestätigt sich hier. Vordem fast nur durch Schwarz-Weiß vertreten, erschließt er sich uns jetzt auch farbig. Leider reicht diese Kollektion quantitativ nicht weit. Namentlich würden wir gerne Steinhausens graphisches Werk und hiemit gerade das, was seine Popularität begründete, beisammen sehen. Von dem überhaupt dürftigen Verzeichnis hier ganz im Stich gelassen, versuchen wir folgenden Überblick.

Die für jene Tätigkeit entscheidende Lithographie ist zunächst durch einige im Drucke getönte Blätter und durch einen aquarellierten Handdruck »Der verlorene Sohn« vertreten. Unter den etwa vier ungetönten, an Liedverse angeschlossenen Steindrucken zeigt einer »Allein zu dir, Herr« usw. eine Erinnerung an das nämliche Thema; ein anderer, der auch in getönten Exemplaren vorliegt »Wie soll ich dich empfangen?«, schafft die phantasievolle Komposition einer Andächtigen im Vordergrunde gegenüber einer bewegten Betergruppe im Hintergrunde.



MARIE DUHEM LA TOUR DES DAMES

Text S. 173

Fünf Radierungen fügen zur lithographischen Sprache Steinhausens, sowie zur sonstigen Ätznadelsprache nichts Wesentliches hinzu. In ausschließlicher Linienmanier vermeidet er auch alle Kleinstriche und Punkte; seine meist längeren Linien stehen ziemlich weit voneinander ab, verdicken sich meist in der Mitte und verlaufen gerne wellenförmig. Dies macht besonders die weibliche Figur in einem Dornbusch »Etliches fiel unter die Dornen« charakteristisch. Die wenigen Kreuzlagen sind meist schräg; Umriß und Modellierung viel schärfer als in den Gemälden.

Einige Bleistiftzeichnungen (»Anbetung der Könige« u. dgl.) sowie Aquarelle und Pastelle (u. a. kleine Landschaftskizzen »Aus meinem Tagebuch«) ergänzen die sonstigen Eindrücke nicht eben belangvoll. Die Zeichnungen leiten uns insoferne zu den Gemälden, als sie mit diesen die graphische Linienmanier verlassen und ins Schummerige gehen.

Überall aber die Haupteigenschaft des Künstlers: er führt seine Motive nicht naturalistisch aus, sondern markiert sie in lockeren Formen, so daß er allerorts über die unmittelbare Darstellung hinausweist und dadurch an die eigentliche Schwierigkeit aller Religionskunst, mit Irdischem Überirdisches auszusprechen, heranreicht. So macht er den Beschauer auch zum Teilnehmer an seiner eigenen, wahrhaft kompositorisch schaffenden Produktivkraft.

Das Höchste in naturaler und supranaturaler Darstellung wird allerdings noch nicht erreicht. Manchmal kommen seine Figuren und Physiognomien über Kindlich-Primitives und Langweiliges nicht hinaus. Das stört z. B. bei der Radierung von den Besessenen und bei dem großen Gemälde »Auferweckung Jairi Töchterlein«. Anderswo tritt dieser Unnaturalismus zurück hinter die machtvolle Stimmung, wie sie uns z. B. in den Gemälden »Petrus hört den Hahnenschrei« und »Christus und Nikodemus« dort das Zittern Petri und hier das Wehen des Windes beinahe spüren läßt.

Das Nikodemusthema, dessen Behandlung in früherer Zeit ich bisher vergebens suchte, hat Steinhausen z. B. gegenüber Gebhardt und Uhde so gesteigert religiös behandelt, daß ich einmal bei einer namenlosen Vorführung dieser drei Werke als Lichtbilder mit der Frage nach dem religiösesten von ihnen sofort eine überwiegende Majorität für Steinhausen bekam (eine Frage nach dem das »deutsche Fühlen« am meisten befriedigenden Bilde erzielte eine Bevorzugung Gebhardts, während Uhde beidemal abfiel). Unser Nikodemus führt auch in des Meisters überaus lockere, sozusagen watteförmige Malweise ein; hier erscheint zwischen graubrauner Tönung ein bläulich nebeliger Fensterdurchblick. Von einem ähnlichen Durchblick hebt sich die Gestalt der weißen und blonden Gattin des Künstlers ab. Im »Judaskuß« ergreift es eigenartig, daß von den bläulich-kalten »Todes«-farben Christi eine optische Steigerung (und geistige Reduzierung) zu dem warmen Braun des Judas und von da zu dem heißen Rot einer Fackel oder dgl. leitet.

Steinhausens warme Innigkeit, der nur eben eine Gebhardtsche Natürlichkeitskraft fehlt, gibt in Gemälden wie »Tröstung« und der dazu analogen Radierung einen Ersatz für das, was bei dem harten Calvinisten Burnand fehlt. Dazu kommt auch seine Landschaftskunst. Ihr Wert liegt wiederum nicht in direkter Darstellung, sondern in dem, was hinter oder über dieser liegt. Während nun

andere die biblischen Figuren deutsch kleiden, tut Steinhausen dies mit der Umgebung biblischer Szenen. Das Triptychon vom barmherzigen Samariter führt uns in deutsche Landschaftsidylle; und wie uns die Samariterin am Brunnen an einen vertrauten Waldesrand und Wiesenhang bringt, so ist es uns vor mehreren bloßen Landschaften so, als müßte auf ihnen eine biblische Szene sichtbar werden. So beim Morgen im Schwarzwaldtal; so bei der Nordseedüne auf Sylt; sie erscheint wie eine Studie zu »Moses und der brennende Busch«, das eine wahrhaft sprechende Landschaft enthält.

Steinhausens Bilder der freien Natur gehen, wie besonders zwei Morgenlandschaften zeigen, »gut auseinander« — wenigstens dadurch, daß rückwärts noch verwaschener gemalt wird als vorne. Hier erscheint manch liebliche Blumenzier markiert und bildet etlichemal ein Zentrum, um das sich das übrige wie eine Folie legt. Häufiger ist es umgekehrt: der Vordergrund geht wie dienend auseinander und konzentriert unser Interesse nach rückwärts. Ein hübscher Durchblick weist beim »Birkenwald im Frühling« durch gelbliches Grün hindurch auf ein Tiefgrün. Ufer und See sind auf Bildern wie »Umblümter Weiher« und »Uglaisee« gut ineinandergearbeitet.

Viele Landschaftsbilder zeigen eigenartige rundliche Übereinanderschichtungen. Von dem konkaven Vordergrund eines Nordseestrandes geht es hinauf zum Meere, dann zum hellgelben Himmel, endlich zur grauen Wolkenschicht. Die Bodenseeinsel leitet vom See zum Uferhügel, zum Blauhimmel, zur Wolkenschicht; Ährenfeld bei untergehender Sonne wölbt ebenso den Weg, das Getreide, zwei Wolkenschichten und dazwischen den gelblichen Himmel übereinander. — Die Schwarzwaldtannen zeigen sozusagen Steinhausens Aufweichung des Naturbildes, als Gegensatz etwa gegen K. Heiders Spitzlinien.

Neben einigen belanglosen »absoluten« Porträts lassen andere wieder das Drüberhinaus fühlen, ohne doch den Bildnissinn zu verlieren. Von zwei Selbstporträts interessiert namentlich das mit dem Bodensee durch die Farbenwärme der Figur vor der Kälte des Blau und Grau.

* * *

Wir freuen uns lebhaft eines solchen ganz eigentlichen Nationalbesitzes und wünschen ebenso lebhaft, daß keine cliquenhafte Überbewunderung aus dem Künstler etwas mache, das er nicht ist, oder gar in die Schlichtheit störend eingreife, die so anmutend aus seinen Schöpfungen spricht.

KÖLNER KUNSTBRIEF

Zunächst eine interessante Mitteilung aus der alten Kölner Kunst: der Klarenaltar im Dome, der bisher als ein Werk des Meister Wilhelm galt, außerordentlich oft und intensiv angestaunt ward als das bedeutendste und erste Erzeugnis eines neuen, malerischen Stiles in der alten Kölner Schule, ist, wie sich in den letzten Wochen herausgestellt, vollständig übermalt, und unsere bisherige Bewunderung galt einem Machwerke des 19. Jahrhunderts. Und was sich unter dieser Schale allmählich enthüllt, schließt sich stilistisch so schön an die voraufgehenden Epochen an, die uns in den Malereien der Chorschranken und den Wandgemälden aus St. Andreas ihre charakteristischen Werke hinterließ, daß die Ent-



HENRI DUHEM — HEIMKEHR DER HERDE

wicklung nicht einheitlicher und geschlossener sein kann. Einmal mißtrauisch geworden, prüfte man nun mit besonders kritischem Blick auch die anderen Werke, die man bisher dem Meister Wilhelm zugeschrieben. Die Madonna mit der Wickenblüte, eines der populärsten Bilder des Wallraf-Richartz-Museums, sollte am wenigsten dieser Kritik standhalten. Noch wogt der Streit der Fachgelehrten, der leider, hier und da mit persönlichen Noten durchsetzt, allzusehr in die Tagespresse und in die Öffentlichkeit getragen wurde, hin und her. Die einen erblicken in dem Bilde ein Werk des 19. Jahrhunderts, die andern — und deren Ansicht wird sich wohl als die richtige bestätigen — geben nur eine Übermalung zu. Es verlautet, daß demnächst in Köln die sämtlichen Werke des Künstlers, den wir bisher mit Meister Wilhelm zu benennen pflegten, zu einer kurzen Ausstellung vereinigt werden sollen. Dann ist der Forschung Gelegenheit gegeben, das nun erschütterte Fundament der alten Kölner Malerschule neu und hoffentlich fester zu legen.

Wie alljährlich, so waren auch in dieser Wintersaison die Ausstellung des Künstlerbundes Stil, der nur noch sieben Mitglieder zählt, und die anschließende Ausstellung der Vereinigung Kölner Künstler die beiden Hauptereignisse. Die erstgenannte Veranstaltung ist schon darum stets von Interesse, weil sie die Architektur in reichem Maße zu Worte kommen läßt. Von den in diesem Jahre gezeigten Entwürfen standen in erster Linie die Arbeiten des Franz Brantzky, wuchtig, einfach und groß. Als Hauptwerk zu nennen: das Tonmodell zu einer Kirchenanlage für Velbert im bergischen Lande, von künstlerischem Werte durch die kontrastreiche, harmonische und malerische Gruppierung der Massen und an zweiter Stelle das Erweiterungsprojekt des Kunstgewerbemuseums zu Köln. Gegenüber dem jetzigen Bau, der ebenfalls von Brantzky, stellt diese Erweiterung durch ihre Vereinfachung einen bedeutenden Fortschritt dar. Zu einer eigenen, künstlerischen Sprache hat sich auch allmählich der Architekt Paul Bachmann durchgerungen. Der Rathausentwurf von 1905 zeigt noch ganz die alte Wiener Schule. Wie viel individueller sind dagegen die neuesten Werke in ihrer glücklichen Verbindung der Flächen und Massen, ihrer großen, geschlossenen Silhouette! Der dritte Architekt des Bundes, R. Moritz, hält sich in den ausgestellten Werken auf der alten, großen, künstlerischen Höhe.

Schwebt den Architekten des Vereins immerhin ein gemeinsames Ziel vor Augen, so sind dagegen die beiden Plastiker grundverschiedene Naturen. Grasegger, eine durchaus gesunde Natur, voll überschäumender Kraft und mit echtem Stilgefühl, wenn auch nicht immer sehr originell. Das Relief des drachentötenden Georg ist gut gelungen als Werk der Tektonik. Doch eine weit persönlichere Auffassung verrät der farbige Marmorkopf desselben Heiligen, der in seiner edlen Kraft inmitten der vielfach allzuschwächlichen, modernen christlichen Kunst von sehr wohltuender Wirkung ist. Außer dem fleißigen und naturalistischen Märtyrerkopf seien besonders die beiden Marmorbüsten lobend erwähnt. Warum Grasegger die schon früher ausgestellten Werke wieder zeigt, so z. B. die »Paradiesesfrucht« und den »Dämonenkampf« ist nicht recht verständlich.

Neben Grasegger erscheint Moest ruhiger und vornehmer. Sein Jünglingsakt ist ungesucht in der Pose, schön und geschlossen in der Silhouette, wohlgelungen in der Vereinfachung und der flächigen Behandlung, und endlich durchaus klar und verstanden in der Struktur des Körpers. Die ernste und schöne Grabfigur einer Trauernden war bereits in kleinerem Maßstabe auf der Ausstellung christlicher Kunst zu Aachen 1907 zu sehen. Moests drittes Werk, »Parricida«, aus einem Löwe-Zyklus, ist reizvoll durch die sorgfältige Durcharbeitung des Kopfes und der feinen Hände, beide aus Elfenbein, in Verbindung mit der großzügig behandelten, braunen Kutte.

Von den Malern der Vereinigung hat Seuffert die Kartons zu den inzwischen vollendeten Wandgemälden im Foyer des Stadttheaters zu Barmen ausgestellt (»Marc Anton an der Leiche Cäsars« und »Sommernachtstraum«), kompositionell durchaus nicht einwandfrei. Weit höher steht der Künstler in den zahlreichen Studien mit ihrer scharf und sicher festgehaltenen Charakteristik, ihrer flotten, malerischen Pinselführung.

Schulers Intarsiabild »Lustig Blut« war wohl mehr technisch interessant als Künstelei, nicht als Kunst. Das dekorative Gemälde der »Terpsichore« hätte etwas bescheidener sein dürfen.

Im allgemeinen zeigte sich der »Stil« auf dem Niveau des Vorjahres und bedeutende Fortschritte hatte wohl keines der Mitglieder aufzuweisen. Günstiger stellte sich in dieser Beziehung die Ausstellung der Vereinigung Kölner Künstler dar, über die schon an anderer Stelle berichtet wurde (vgl. S. 156).

Dr. H. Reiners



FR. MAX SCHMALZL C. Ss. R.
Skizze zur Ausmalung der bayerischen Kapelle in S. Gioachino zu Rom



Henri Duhem
Der Sämann bei
Tagesanbruch

wicklung nicht einheitlicher und [illegible] sein kann. [illegible]mal mißtrauisch geworden, [illegible] man nun mit besonders kritischem Blick a[illegible] anderen Werke, die man bisher [illegible] Mei[illegible] zugeschrieben. Die Madonna m[illegible] der W[illegible], eines der populärsten Bilder [illegible] Wallraf [illegible] Museums, sollte am wenigsten dieser Kritik st[illegible]. Noch wogt der Streit der Fachgelehrten, [illegible], hier und da mit persönlichen Noten durc[illegible] allzusehr in die Tagespresse und in d[illegible] Öffent[illegible] getragen wurde, hin und her. Die einen erbl[illegible] dem Bilde ein Werk des 19. Jahrhunderts, die ande[illegible] und deren Ansicht wird sich wohl als die rich[illegible] bestätigen — geben nur eine Übermalung zu. E[illegible]tet, daß demnächst in Köln die sämtlichen Wer[illegible] Künstlers, den wir bisher mit Meister Wilhelm zu [illegible]n pflegten, zu einer kurzen Ausstellung verein[illegible]den sollen. Dann ist der Forschung Gelegenheit ge[illegible] das nun erschütterte Fundament der alten Kölner M[illegible]ule neu und hoffentlich fester zu legen.

[illegible] alljährlich, so waren auch in dieser Wintersaison [illegible]sstellung des Künstlerbundes Stil, der nur noch [illegible] Mitglieder zählt, und die anschließende Ausstel[illegible] der Vereinigung Kölner Künstler die beiden Haupt[illegible]sse. Die erstgenannte Veranstaltung ist schon [illegible]m stets von Interesse, weil sie die Architektur in [illegible]em Maße zu Worte kommen läßt. Von den in [illegible]sem Jahre gezeigten Entwürfen standen in erster Linie [illegible] Arbeiten des Franz Brantzky, wuchtig, einfach [illegible] groß. Als Hauptwerk zu nennen: das Tonmodell [illegible] einer Kirchenanlage für Velbert im bergischen Lande, [illegible] künstlerischem Werte durch die kontrastreiche, har[illegible]nische und malerische Gruppierung der Massen und [illegible] zweiter Stelle das Erweiterungsprojekt des Kunst[illegible]werbemuseums zu Köln. Gegenüber dem jetzigen Bau, [illegible]er ebenfalls von Brantzky, stellt diese Erweiterung [illegible]urch ihre Vereinfachung einen bedeutenden Fortschritt [illegible]r. Zu einer eigenen, künstlerischen Sprache hat sich [illegible]ch allmählich der Architekt Paul Bachmann durch[illegible]rungen. Der Rathausentwurf von 1905 [illegible] noch [illegible]nz die alte Wiener Schule. Wie viel individ[illegible]r [illegible] dagegen die neuesten Werke [illegible] glücklichen [illegible]bindung der Flächen und Massen, [illegible] großen, ge[illegible]lossenen Silhouette! Der dritte Architekt des [illegible]des, [illegible] Moritz, hält sich in den ausgestellten Werken auf [illegible]lten, großen, künstlerischen Höhe.

[illegible]hwebt den Architekten des Vereins immerhin ein gemeinsames Ziel vor Augen, so s[illegible] d[illegible]gegen die beiden Plastiker grundverschiedene Naturen. [illegible]segger, eine durchaus gesunde Natur, voll über[illegible]umender Kraft und mit echtem Stilgefühl, wenn auch [illegible] immer sehr originell. Das Relief des drachentötenden Georg [illegible] gelungen als Werk der Tektonik. Doch eine [illegible]chere Auffassung verrät der farbige Marmo[illegible]l[illegible]en Heiligen, der in seiner edlen Kraft inmitten de[illegible] allzuschwächlichen, modernen christlichen Kunst von [illegible] wohltuender Wirkung ist. Außer dem fleißigen und naturalistischen Märtyrerkopf seien besonders die beiden Marmorbüsten lobend erwähnt. Warum Grasegger die schon früher au[illegible]gestellten Werke wieder zeigt, so z. B. die »Paradie[illegible]richt« und den »Dämonenkampf« ist nicht recht ver[illegible]lich.

Neben Grasegger e[illegible]scheint Moest ruhiger und vornehmer. Sein Jünglingsakt [illegible]ungesucht in der Pose, schön und geschlossen in der Sil[illegible]ette, wohlgelungen in der Vereinfachung und der flächigen Be[illegible]dlung, und endlich durchaus klar und verstanden in [illegible] Struktur des Körpers. Die ernste und schöne Grabfigur e[illegible] Trauernden war bereits in kleinerem Maßstabe auf d[illegible] Ausstellung christlicher Kunst zu Aachen 1907 zu se[illegible]n. Moests drittes Werk, »Parricida«, aus einem Löwe-Zyklus, ist reizvoll durch die sorgfältige Durcharbeitung des Kopfes und der feinen Hände, beide aus Elfenbein, in Verbindung mit der großzügig behandelten, braunen Kutte.

Von den Malern der Vereinigung hat Seuffert die Kartons zu den inzwischen [illegible]lendeten Wandgemälden im Foyer des Stadttheaters z[illegible] Barmen ausgestellt (»Marc Anton an der Leiche Casars« und »Sommernachtstraum«), kompositionell durchaus nicht einwandfrei. Weit höher steht der Künstler in den zahlreichen St[illegible] mit ihrer scharf und sicher fe[illegible]ehalte[illegible] Cha[illegible], ihrer flotten, malerischen Pinselführung.

Schulers Intarsiabild »Lustig Blut« war wohl mehr technisch interessant als Künstelei, nicht als Kunst. Das dekorative Gemälde der »Terpsichore« hätte etwas bescheidener sein dürfen.

Im allgemeinen zeigte sich der »Stil« auf dem Niveau [illegible] V[illegible]jahres und bedeutende Fortschritte hatte wohl keines [illegible] Mitglieder [illegible]zuweisen. Günstiger stellte sich in dieser Beziehung die Ausstellung der Vereinigung [illegible] Künstler dar, über die schon an anderer Stelle berichtet wurde (vgl. S. 156).

Dr. H. Reiners



FR. MA[illegible]ZL C. S[illegible]R
Skizze zur Ausmalung der bayeri[illegible]



Henri Duhem
Der Sämann bei
Tagesanbruch ◦





CHRISTUS AUF DEM THRONE. Abb. 1 zu folg. Art.

DIE MINIATUREN DER EXULTETROLLEN
IHRE KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG

Von BEDA KLEINSCHMIDT O. F. M. in Harreveld, Holland

Mit 8 Abbildungen im Text

Vor längerer Zeit durfte ich in diesen Blättern die Aufmerksamkeit weiterer Kreise hinlenken auf das frische künstlerische Leben, welches in den süddeutschen Miniaturen des späten Mittelalters pulsiert. Heute möchte ich gleichfalls von diesen Dornröschen unter den Kunstgebilden reden und zwar über eine eng begrenzte, bei uns bisher wenig beachtete Gruppe, es sind die Miniaturen der sogenannten Exultetrollen. Allerdings hat bereits Fr. X. Kraus über sie einige Angaben gemacht,[1]) und es zugleich beklagt, daß fast das ganze Material noch unpubliziert sei, wobei er freilich die tüchtige Studie des so früh heimgegangenen Adalbert Ebner über diesen Gegenstand übersehen hatte.[2]) Indes auch Ebner kannte die erhaltenen Rollen doch nur zum geringsten Teil aus eigener Anschauung. Ich widmete denselben auf einer Studienreise im südlichen Italien eine besondere Aufmerksamkeit, da sie mein Interesse bereits seit Jahren erregt hatten. Aber erst die wertvolle Publikation Dom Latils[3]) und besonders die Forschungen des trefflichen Kenners süditalienischer Kunst E. Bertaux[4]) gestatten uns einen völligen Einblick in den Wert und Unwert dieser Miniaturen, die auch für die Geschichte der nordischen Malerei eine größere Bedeutung haben, als man bisher annahm.

Unter Exultetrolle versteht man einen langen Pergamentstreifen, auf welchem der Text der von einem Diakon am Karsamstag-Morgen feierlich vorgetragenen Lobpreisung Gottes geschrieben steht.[5]) Da dieser Hymnus, dessen kirchliche Bezeichnung Praeconium Paschale ist, mit den Worten anhebt, »Exultet iam angelica«, so benennt man ihn gewöhnlich mit dem Anfangsworte. Derartige Rollen (Roteln von Rotulus) sind allerdings heute nicht mehr im Gebrauch, aber es hat sich eine größere Anzahl aus der Zeit von 1000—1300 in Süditalien erhalten, welche fast die einzigen Denkmäler für die Geschichte der Miniaturmalerei dieses Landes in dem angegebenen Zeitraum bilden. Der Hauptinhalt des Hymnus ist nämlich durch Miniaturen veranschaulicht, die teils zur Illustration des Textes dienten, teils zur Belehrung des Volkes, das dieselben betrachtete, wenn der Diakon, auf dem Ambon stehend, während des Gesanges den Pergamentstreifen abrollte und über die Brüstung herabhängen

[1]) Geschichte der christlichen Kunst II. 1. 55 ff.

[2]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch VIII (1893), 73—83.

[3]) Les miniatures des rouleaux d'Exultet, Monte Cassino 1899—1901. Es sind teilweise zum erstenmale und farbig folgende Rollen publiziert: 1. die Rolle von Monte Cassino, 2. Capua, 3. 4. 5. von Gaëta, 6. von Fondi, 7. von Mirabella Eclano, 8. ein Fragment unbekannter Herkunft.

[4]) L'art dans l'Italie meridionale I (Paris 1904), 216—240.

[5]) Über Alter und Ursprung dieses Ritus vergl. meine Abhandlung in der Linzer theologischen Quartalschrift 1909, 2. H.



EINE SCHAR ENGEL. Abb. 2

ließ. Daß die Miniaturen vorzugsweise einen lehrhaften Zweck hatten, bezeugt ihre Stellung, sie stehen nämlich in Bezug auf die Schrift verkehrt, auf dem Kopf, dem Volke aber erschienen sie auf dem herabhängenden Pergamentstreifen in richtiger Stellung.

Erhalten haben sich die Exultetrollen fast ausschließlich in den Sakristeien und Archiven Süditaliens. Am vollständigsten hat sie jetzt Bertaux zusammengestellt. Während Langlois, der zuerst das Exultet Casanatense publizierte, nur 5 Exemplare kannte, Kraus 9, Ebner 12, sind jetzt bereits 20 ans Licht gezogen worden, einschließlich der Fragmente und Kopien. Davon befinden sich je eines zu Capua, Salerno,[6]) Eclano Mirabella[7]) (bei Benevent), Monte Cassino (aus Sorrent), London (aus Monte Cassino),[8]) Paris (aus Fondi)[9]) je zwei zu Bari[10]) und Neapel (Kopien), je drei zu Gaëta und Pisa,[11]) vier zu Rom (Bibliothek Barberini,[12]) Casanatense,[13]) Vatikan [aus Benevent[14]) und Monte Cassino[15])]. Unter ihnen nimmt die Rolle zu Bari aus der Zeit Kaiser Basilius II. und Konstantin IX. (gest. 1028) sowohl textlich wie künstlerisch eine Sonderstellung ein.

Die Größe der Rollen wechselt. Ihre Breite beträgt durchschnittlich ungefähr 20—30 cm, die Rolle zu Salerno mißt 47 cm. Ihre Länge ist ebenfalls verschieden, die Rolle zu Capua ist 3 m 24 cm, die zu Salerno 8 m 28 cm lang. Ebenso groß ist der Unterschied in der Anzahl der Miniaturen. Während die Rolle zu Capua nur mit vier kleinen Bildern verziert ist, zählt der Rotel zu Salerno deren 19, im allgemeinen sind die jüngeren Handschriften am reichsten ausgestattet.

Wenn ich im folgenden zunächst eine Beschreibung der Illustrationen gebe, so kann es sich natürlich nur um einen allgemeinen Überblick handeln, der die Unterschiede unter den einzelnen Rollen nicht immer berücksichtigt. Da die Miniaturen nur eine Darstellung der wichtigsten Gedanken des Textes sind, schicke ich denselben jedesmal teilweise in freier Übersetzung voraus. Unsere Illustrationen bringen die Miniaturen der Lon-

[6]) Jetzt größtenteils publiziert von A. Venturi, Storia dell'arte italiana III (Milano 1904), 730 ff.; ebendaselbst auch Proben aus den Rollen zu Gaëta und Capua. Das Fragment 8 bei Latil bezeichnet Venturi als von San Lorenzo del Piceno herrührend, ob mit Recht, ist mir unbekannt.

[7]) Auf die Rolle lenkte bereits 1829 R. Guarini die Aufmerksamkeit, vergl. Atti dell Academia Pontoniana (Naples 1832), 75 s.

[8]) Add. Ms. 30337.

[9]) Nouv. Acq lat. 710, sie stammt aus dem St. Petruskloster zu Fondi bei Gaëta.

[10]) Von diesen beiden Rollen kommt nur eine in Betracht, am besten publiziert von Nitti di Vito, in: Codice diplomatico Barese (Bari 1897) 205, mit Chromo; über die Bareser und Salerner Rolle handelt gleichzeitig Schlumberger in: Comptes rendues des séances de l'Academie des Inscriptions etc. 1897, XXX, 96 ss.

[11]) Schon erwähnt von Förster, Geschichte der italienischen Kunst. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste IV, 696[1]. Eine Miniatur publiziert von Rohault de Fleury, La Messe III (Paris 1883), pl. 195. I 82.

[12]) Besprochen und ungenügend publiziert mit einer Untersuchung über den Ursprung des Exultet von Sante Pieralesi, Il praeconio pasquale del codice Barberiniano, Roma 1883.

[13]) E. Langlois, Le Rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense in: Mélanges de l'École de Rome VI (1886), 466 mit zwei Tafeln. — Diese Rolle ist unvollständig. Die zweite Hälfte befand sich früher in der Benediktinerabtei St. Blasien (Schwarzwald) und wurde von Abt Gerbert publiziert: De Cantu et Musica sacra, 1775, II pl. 13, seit der Aufhebung der Abtei gilt sie als verschollen. Vergl. Kraus, Kunstdenkmäler Badens III (1892), 94. Einige Miniaturen bei Rohault de Fleury l. c. pl. 193 s.

[14]) Diese Rolle befand sich früher im Besitz des Kunsthistorikers Seroux d'Agincourt, der sie teilweise publizierte in seiner Histoire de l'Art, Peintres pl. 53, wodurch sie frühzeitig weitern Kreisen bekannt wurde. Proben aus dieser und der Casanatenser Rolle auch bei Wilpert, Un Capitolo di storia del vestiario, Roma 1899, 59. 79. 85.

Sie wurde geschrieben für das Frauenkloster St. Petrus zu Benevent unter den Herzogen Pandolf und Landolf um 1040. Diese Rolle ist gemeint, wenn im folgenden von der »Vatikanischen« Rolle die Rede ist.

[15]) Vat. lat. 1784, aus Monte Cassino, erst durch Bertaux bekannt gemacht, l. c. 225. Probe Taf. XII. 2.

doner (Cassinenser) Rolle zur Anschauung, die eigens für diesen Aufsatz photographisch aufgenommen wurden und dieselben zum erstenmale annährend vollständig wiedergeben.[16])

Gewissermaßen als Überschrift oder Thema stellen die Rollen von Bari, Pisa (3.) und London den Heiland dar, wie er auf dem Regenbogen oder auf einem Throne sitzt, adoriert von zwei Engeln (Abb. 1). Es entspricht diese Miniatur dem Rufe des Diakons »Lumen Christi«, den er nach der Feuerweihe beim Eintritt in die Kirche dreimal erschallen läßt; auf der Londoner Rolle ist dieser Ruf unter unserer Abbildung dreimal verzeichnet. Der Heiland erhebt feierlich die Rechte, als ob er den Diakon vor Absingung des Exultet nach griechischer Weise segnen wolle. Die beiden Engel mit den mächtigen Flügeln sind vortrefflich gezeichnete Gestalten. Ihre griechische Abkunft steht ihnen auf der Stirn geschrieben.

»Aufjauchze die englische Heerschar des Himmels, aufjauchzen die göttlichen Geheimnisse und ob solchen Königs Sieg ertöne die Drommete des Heiles.« Diesen Drommetenstoß veranschaulicht der Künstler durch eine gehäufte Schar himmlischer Geister, über deren Häuptern vielfach ein oder zwei Engel schweben, die in ein mächtiges Elfenbeinhorn stoßen. Die Rolle von Bari zeigt die blasenden Engel über dem Tetramorph, der gebildet wird durch einen Cherub, auf dessen Haupte ein nimbierter Adler sitzt, durch ein Lamm und ein Rind in kleinster Gestalt, es ist wohl ein Bild für »die göttlichen Geheimnisse« des Textes. In der Londoner Rolle (Abb. 2) treten aus der Engelschar vier stark hervor, von denen die beiden äußersten und die beiden mittleren in gleicher Weise gekleidet sind, und zwar tragen sie die byzantinische Prachtgewandung, die mittleren über der reichen Dalmatik das Paludamentum, die äußeren das Lorum, außerdem haben sie den Heroldstab. Die andern Rollen aus Monte Cassino zeigen an dieser Stelle die gleiche Miniatur.

»Es freue sich die Erde und von des ewigen Königs Lichtglanz bestrahlt fühle sie sich auf dem ganzen Erdkreis befreit von der Finsternis.« Bei der Illustration dieser Worte sieht man in den meisten Rollen das Fortleben der Antike in der karolingisch-ottonischen Malerei. »Die Mutter Erde« erscheint als ein bis auf die Hüften entblößtes Weib mit stark entwickelten Brüsten, aus denen zwei Tiere (Löwe, Rind, Hirsch, Schlange) das Leben saugen (Abb. 3). Sie sitzt mit ausgebreiteten Armen in einer Landschaft, die durch drei Bäume und zahlreiche Sträucher angedeutet ist, auf einer niedrigen Erhöhung.

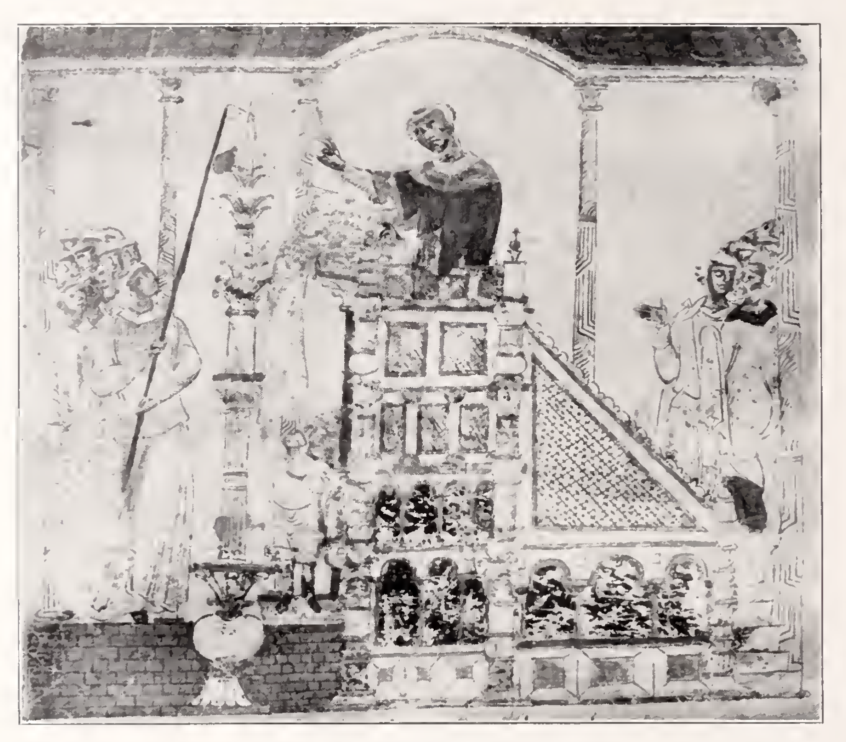
In dem Rotel aus Benevent ist ihr Haupt umgeben von einem Strahlenglanze, während sie mit der Linken einen nackten Knaben trägt, dessen Bedeutung der Maler durch die Beischrift, »Caligo« (Finsternis) selbst erklärt hat, in der Rechten hält sie ein Füllhorn, aus dem Blumen hervorsprossen. Über ihrem Haupte zeigt sich des »ewigen Königs Strahlenglanz« in Gestalt einer von einem Nimbus umgebenen Hand, dieses vielgebrauchten Symboles Gottes, der hier in voller Gestalt innerhalb eines Kreises nochmals erscheint. Vor soviel Licht entflieht die Caligo. Gänzlich verschieden ist die Mater Tellus in dem Rotel von Bari, wo sie als feingekleidete Dame zwischen mehreren Bäumen und Tieren auftritt; in einer Rolle zu Pisa (2.) ist an Stelle der Frau eine Ernteszene getreten.

»Es freue sich die Mutter Kirche, geziert mit so vieler Lichter Glanz und von des Volkes, mächtigem Rufe erschalle wider dieses Gotteshaus«. Der irdischen Mater Tellus folgt die geistige Mater Ecclesia. In leicht verständlicher Ausdeutung stellen vier Handschriften sie als reichverzierte, gekrönte Frau dar, drei



DIE MUTTER ERDE. Abb. 3

[16]) Außer zwei Initialen enthält sie noch eine Kreuzigung, Abstieg zur Hölle, Diakon auf dem Ambon (wie unsere Abb. 4) und vor demselben Maria mit Kind (sehr defekt).



DIAKON AUF DEM AMBON. Abb. 4

davon bringen sie sofort in Verbindung mit dem »von dem Rufen der Gläubigen ertönenden Gotteshause.« Auf der Beneventer Rolle sitzt sie, »geziert mit so vieler Lichter Glanz« in Form von sieben Kerzen, auf dem Dache einer romanischen Basilika, in dem Rotel Barberini steht sie innerhalb einer leicht angedeuteten dreischiffigen Kirche. Als ikonographische Eigentümlichkeit ist bemerkenswert, daß mehrere Roteln (Salerno, Pisa) die Mater Ecclesia durch einen Bischof in liturgischen Gewändern darstellen. Fast nie fehlt »des Volkes mächtiges Rufen«; in der Beneventer Handschrift wird es veranschaulicht durch einen gekrönten Herrscher inmitten seiner Untertanen, die Hände und Haupt zur »Mutter Kirche« emporheben.

»Darum bittet, anwesende Brüder, den allbarmherzigen Gott mit mir Unwürdigem, daß ich unter dem Einflusse seines göttlichen Lichtes dieser Kerze Lobpreisung vollenden könne.« Fast alle Roteln bringen zu dieser Bitte dasselbe Bild: der Diakon steht auf dem Ambon, in der einen Hand hält er die abgewickelte Rolle, mit der andern weist er auf die Kerze hin, welche ein Kleriker anzündet. Zu beiden Seiten des Ambon stehen Laien und Kleriker, unter denen auch häufig ein Bischof sichtbar wird (Abb. 4). Auf der Londoner Rolle ist die Kerze reich mit Blumen verziert, sie steht auf einem kräftigen Leuchter.

»Es ist würdig und billig, dem allmächtigen Vater und seinem eingeborenen Sohn mit Herz und Mund helltönenden Dank zu sagen, da er für uns Adams Schuld zahlte.« Zur Illustration eignete sich hier besonders der letzte Gedanke, der den Miniatoren zudem sehr geläufig war. Wenigstens acht Handschriften bringen das Bild des Gekreuzigten, zumeist in selbständiger Darstellung, teils aber auch als Füllung der hier eingeschalteten reich geschmückten Initiale des V (ere dignum). Es werden jetzt im Exultet weitere Wohltaten Gottes an die Menschheit aufgezählt, es heißt unter anderm:

»Das ist die Nacht, in der Gott unsere Väter, die Kinder Israels aus Ägypten führte und trockenen Fußes durch das Rote Meer ziehen ließ.« Nicht so sehr die Rettung der Israeliten, als vielmehr der Untergang der Ägypter war es, der hier den Maler zur Darstellung reizte. So sehen wir, wie Pharao an der Spitze seines Heeres den Israeliten nacheilt, die bereits das jenseitige Ufer unter der Führung einer Feuersäule erreicht haben, oder wie Reiter und Wagen in den Fluten des Meeres versinken. Die Miniaturen haben auch ikonographisches Interesse; das Meer ist in einzelnen Roteln nach antiker Vorstellung als ein den Rachen öffnendes Seeungeheuer dargestellt, die Nacht erscheint als unbekleidete junge Frau (Halbfigur) mit einem sternbesäten Schleier, der über ihrem Haupte in der Luft flattert, das Land Ägypten wird kurz durch ein mit Türmen bedecktes Stadttor veranschaulicht. Sehr seltsam mutet es uns an, daß in der Londoner Rolle (Abb. 5) eine Frau auf ihren Schultern einen völlig unbekleideten Mann trägt, der die Arme in Orantenform hält. Ob hier eine symbolische Darstellung vorliegt, vermag ich nicht zu sagen. Den Schluß des Zuges bildet ein mächtig ausschreitender Mann, der eine schwere Last trägt.

»Dies ist die Nacht, in der Christus die Fesseln des Todes zerbrach, und siegreich aus der Unterwelt zurückkehrte.« Fast ausnahmslos zeigen hier die Rollen dieselbe Miniatur: Christus, gehüllt in die traditionelle Kleidung und die Kreuzfahne tragend, ergreift mit der Rechten den unbekleideten Adam (und Eva) bei der Hand, um eilig ihre Befreiung

aus der Unterwelt zu bewirken. Eigenartig und ausführlich ist die Miniatur in einem Rotel zu Gaëta: Christus erscheint auf dem Bilde nicht weniger als dreimal, zunächst wie er die Tore der als palastartiges Gebäude dargestellten Vorhölle zerbricht, sodann wie er den Fürsten der Finsternis als ein tierartiges Gebilde mit der Hand ergreift und endlich wie er den bekleideten Seelen ihre Erlösung verkündet.



DURCHZUG DER ISRAELITEN DURCH DAS ROTE MEER. Abb. 5

»O sicherlich notwendige Schuld Adams, welche durch Christi Tod gesühnt wurde. O selige Nacht, in der Christus von den Toten auferstanden ist.« Beide Gedanken fanden einen leicht verständlichen bildlichen Ausdruck, der erste durch Darstellung der gänzlich unbekleideten Stammeltern neben dem verhängnisvollen Baume, der zweite durch das Noli me tangere, indem Christus zwischen mehreren Bäumen der ihm zu Füßen liegenden Maria Magdalena erscheint, oder durch das leere Grab, neben welchem die drei Marien stehen. In der Londoner Rolle sind beide Gedanken durch eine Miniatur vertreten. Das erste Bild bietet einige ikonographisch bemerkenswerte Einzelheiten (Abb. 6). Die Stammeltern, derbe, kräftige Gestalten und gänzlich unbekleidet, stehen zwischen zwei Bäumen. Eva hat bereits von der verbotenen Frucht genommen, und reicht sie dem Adam unmittelbar in den Mund. Er ist damit einverstanden, denn er stützt mit der Rechten ihren Arm. Adam ist als ein älterer Mann mit breiter Gesichtsbildung aufgefaßt, fast scheint es, als ob er eine Glatze hätte. Eva hat sich ganz in die Gewalt der Schlange begeben, von der sie an den Beinen umschlungen ist, mit der Rechten hat sie soeben einen zweiten Apfel von dem Baume genommen. Die zweite Miniatur (Abb. 7) zu den eben angeführten Exultetworten zeigt, wie Maria Magdalena gerade im Begriffe ist, vor dem Auferstandenen niederzusinken, und er ihr abwehrend das Noli me tangere zuruft. Die Bewegung ihres Körpers, ihre Haltung, ihr Blick sind dem Maler vorzüglich gelungen; weniger gut ist Christus, sein Oberkörper ist stark verzeichnet, er segnet auch hier nach griechischer Weise.

»Zur Danksagung also für diese Nacht nimm entgegen, heiliger Vater, das Abendopfer dieses Rauchwerkes, welches die Kirche Dir in feierlicher Opferung dieser Kerze durch die Hände ihrer Diener von der Bienen Arbeit darbringt.« Wiederum sind es zwei Miniaturen, welche diesen Abschnitt illustrieren. Zunächst sehen wir abermals den Diakon auf dem Ambon mit der Exultetrolle, doch liegt der Nachdruck diesmal auf einem zweiten Diakon, der neben der Kerze steht und sie beräuchert oder sie anzündet, was nach dem heute üblichen Ritus der singende Diakon selbst tut, wie es auch bereits in einer von mir nicht publizierten Miniatur der Londoner Rolle dargestellt ist. Interessanter ist die zweite Miniatur, welche an das Wort »von der Bienen Arbeit« anknüpft. Die meisten Rollen enthalten an dieser Stelle einen Bienenstand, die Tierchen fliegen aus- und ein. In der Rolle der Barberinischen Bibliothek sieht man, wie zwei Männer in gebückter Haltung beschäftigt sind, einen Schwarm Bienen in einen Sack einzufangen, und wie andere die Honigwaben entleeren. In unserer Londoner Rolle ist links ein Mann mit dieser Arbeit beschäftigt, während die Bienen in der Luft oder auf den Blüten umherfliegen (Abb. 8). Diese seltsame Darstellung in einer liturgischen Rolle findet ihre Erklärung in dem Umstande, daß seit den ältesten Zeiten das Exultet eine lange Lobrede auf die Arbeit und Eigenart der Biene

enthielt, »deren Geschlecht und Unversehrtheit durch die Erzeugung und Geburt der Jungen nicht verletzt wird,« wodurch sie ein Bild der unversehrten Gottesmutter ist. Deshalb wird Maria in den Rollen häufig an dieser Stelle eingefügt, wie ihr der Engel die Botschaft ihrer Auserwählung bringt, oder wie sie ihrem göttlichen Kinde das Leben schenkt, oder wie sie mit demselben auf einem Throne sitzt.



CHRISTUS UND MAGDALENA. Abb. 7

Nachdem bei der abermaligen Erwähnung der Kerze, welche recht lange ihre Dienste tun möge, in den Rollen der Diakon wieder auf dem Ambon stehend abgebildet ist, werden bei den Fürbitten für die geistliche und weltliche Obrigkeit zum Schluß Kaiser, Papst, Bischof, Abt allein oder umgeben von Laien bezw. Klerikern dargestellt. Bereits geschah der griechischen Kaiser Basilius und Konstantin in der Rolle zu Bari Erwähnung. In der Barberinischen Rolle sieht man den Papst auf dem Throne, darüber einen Kaiser, der als Heinrich II. erklärt wird, neben ihm sitzt ein Graf (comes), welcher einen Falken auf der Faust hält; in der Rolle zu Salerno ist Kaiser Friedrich II. dargestellt.

Im vorstehenden habe ich nur die am häufigsten vorkommenden Miniaturen genannt, in den jüngeren Handschriften treten noch einzelne andere Illustrationen des Textes auf. Wie die Zahl, so weicht auch der künstlerische Wert der Miniaturen in den verschiedenen Miniaturen sehr von einander ab, oder richtiger gesagt, ihr künstlerischer Wert ist im allgemeinen sehr gering. Welch ein Unterschied zwischen diesen volksbelehrenden Bildern und den Miniaturen der karolingisch-ottonischen Hofkunst im Norden! Hier die kräftigen Farben, welche jetzt noch hell und frisch leuchten, die sorgfältige Zeichnung, die noch heute gefällt, dort hingegen schnell hingeworfene, wenig durchgebildete Darstellungen in verschwommenen matten Farben. Dieser Unterschied findet allerdings teilweise in dem verschiedenen Zweck der Miniaturen seine Erklärung und Begründung. Wozu eine künstlerische, sorgfältige Ausführung dieser Exultetbilder, die an erster Stelle für das Volk zur Belehrung bestimmt waren? Ferner darf man nicht vergessen, daß die Miniaturen durch das mehrhundertjährige Auf- und Abrollen der Pergamentstreifen viel gelitten haben, während die Malereien der wertvollen liturgischen Prachtkodices eine viel sorgfältigere Behandlung und Aufbewahrung erfahren haben. Eine rühmliche Ausnahme macht vorzüglich die Rolle zu Bari, die auch äußerlich vorteilhaft von den anderen absticht. Auf beiden Seiten des Textes zieht sich eine reich verzierte Bordüre hin mit Brustbildern von Heiligen, von denen 38 mit Namen genannt sind; diese Beischriften sind griechisch, während der Text des Exultet lateinisch ist. Die Verschiedenheit erklärt sich leicht aus den politischen Verhältnissen der Stadt. Bari stand damals unter griechischer (byzantinischer) Herrschaft; griechische Kunst und Kultur war dort maßgebend, daneben machte sich in Apulien aber auch das lateinische Element immer stärker geltend. Zirka 50 Jahre vor Anfertigung der Handschrift hatten die Benediktiner von Monte Cassino dort ein Kloster gegründet, benediktinisch ist die Schrift, benediktinisch auch die Ausstattung der Initialen, benediktinisch wahrschein-



ADAM UND EVA. Abb. 6

lich überhaupt der Ursprung der Exultetrollen. Jedenfalls sind die meisten der erhaltenen Exemplare innerhalb der Mauern oder wenigstens innerhalb der Einflußsphäre eines Benediktinerklosters entstanden. Auf den Roteln aus Fondi, zu Capua und Sorrent haben sich die Mönche selbst dargestellt und zwar an hervorragender Stelle. Durch diesen Nachweis gewinnen die Miniaturen des Exultet für uns eine erhöhte Bedeutung, wie schon Kraus hervorgehoben hat.[17]) »In einer Zeit tiefsten Verfalles zeugen sie von dem Bedürfnis der maßgebenden Kreise, die Fühlung mit der bildenden Kunst aufrecht zu erhalten.«

Hiermit erschöpft sich jedoch ihre Bedeutung keineswegs. Weit höher stehen sie uns als interessante Zeugen eines wenig gekannten Zeitabschnittes für den, der ihre Sprache versteht. Dem Kenner jener Zeit reden sie von den unsäglich trostlosen politischen Verhältnissen Italiens vom 10. bis 13. Jahrhundert, sie erinnern ihn an die Kämpfe der lombardischen Herzoge von Benevent mit den deutschen Herrschern, an die Ränke der griechischen Statthalter von Apulien, an die verwüstenden Einfälle und Brandschatzungen der Sarazenen in Süditalien, an den traurigen Tiefstand der Kunst in diesen Regionen, zugleich zeigen sie aber auch das allmähliche Aufblühen der Buchmalerei und ihre wechselvolle Geschichte bis zum Anbruch der gotischen Periode. Ich beschränke mich hier auf die kunsthistorischen Gesichtspunkte, indem ich in kurzen Worten besonders die verschiedenen Einflüsse hervorhebe, unter denen dieser Aufschwung erfolgte.

Wenn ich oben bemerkte, der künstlerische Wert der Exultetminiaturen sei sehr gering, so bedarf dieses Urteil doch einer gewissen Einschränkung. Auch für den flüchtigen Blick hebt sich unter den erhaltenen Rollen der Rotel von Bari durch seine treffliche Malerei von allen anderen in sehr vorteilhafter Weise ab. Nicht nur ist, wie schon gesagt, der Text auf beiden Seiten durch prächtige, mit Medaillonsbildern ausgestattete Zierleisten eingerahmt, auch die sichere Zeichnung und besonders die feine Farbengebung der Miniaturen zeugen von einem tüchtig geschulten Meister, der nicht weit absteht von dem Maler des griechischen Menologiums für Kaiser Basilius II. Die Miniaturen zeigen eine Feinheit und Akkuratesse, wie sie damals der italienischen Kunst fremd war. Es ist in der Tat ein Grieche, welcher die schöne Rolle malte. Abgesehen von der künstlerischen Behandlung der Miniaturen spricht dafür die Auswahl der Heiligen in den Medaillons, die dem Orient angehören, sprechen dafür auch die griechischen Beischriften. Entstanden ist sie aber in Bari selbst, nicht etwa aus dem Orient herübergebracht, wo man den Ritus der Osterkerzenweihe gar nicht kannte; zudem ist der lateinische Text des Praeconiums in »longobardischer« Schrift geschrieben.

Einen sehr verschiedenen Charakter haben die meisten übrigen Rollen, die wir in drei Gruppen einteilen können. Zur ersten Gruppe gehören jene Rollen, welche vor Abt Desiderius von Monte Cassino entstanden sind, zur zweiten und dritten jene, die unter ihm bezw. nach ihm gemalt wurden. Zum Verständnis dieser Einteilung muß an den jedem Kenner mittelalterlich-italienischer Kunst bekannten Bericht Leo's von Ostia erinnert werden, Abt Desiderius habe im Jahre 1066 zur Ausschmückung der von ihm erneuerten Klosterkirche von Byzanz in der Mosaikmalerei erfahrene Männer kommen lassen, da die Mosaikkunst in Italien seit 500 Jahren unbekannt geworden sei.[18]) Aber nicht nur für die musivische Kunst war diese Tat des kunstbeflissenen Abtes, der später als Viktor III. den päpstlichen Stuhl bestieg, von großem Vorteil, auch die Wand- und Buchmalerei profitierten davon. Während die vor ihm entstandenen Rollen, nämlich jene von Benevent, Capua und Gaëta stellenweise von einer barbarischen Roheit zeugen, dringt uns aus den Cassinenser Rollen dieser Zeit etwas wie heller Sonnenschein entgegen, so fein abgetönt sind hier die Farben, so freundlich die

[17]) Geschichte der christlichen Kunst II, 1. 61.

[18]) Leo Ost., Chronic. Cass. l. III c. 29. Migne 173, 748 s.



BIENENSCHWARM. Abb. 8

Bildnisse der dargestellten Personen, einige Miniaturen nehmen sich geradezu als die Arbeit eines Griechen aus. Auch die Kleidung und die Verzierungsweise zeigen den gelehrigen Schüler eines griechischen Meisters. Es gehören zu dieser Gruppe die Rolle im Britischen Museum, in der Barberinischen Bibliothek und ein Fragment im Vatikan. [19]) Daß die Miniaturen dieser Rollen wirklich der Zeit des Desiderius angehören, bezeugt ihre überraschende Ähnlichkeit mit mehreren chronologisch genau datierbaren Handschriften, von denen eine das Bildnis des Abtes selbst enthält. [20])

Unter seinem Nachfolger Oderisius hielt sich die Blüte der Buchmalerei in dem Bergkloster nicht auf derselben Höhe, besonders die Figurenmalerei leidet an großen Mängeln, worunter eine fast komisch wirkende Länge der Personen auffällt, die sich schon unter Desiderius geltend macht. Noch schneller verblaßten die Traditionen nach dem Tode des Oderisius, man beschränkte sich auf die ornamentale Illustration der Bücher. Dieser Rückgang der Miniaturenmalerei, welcher sich sowohl in den Handschriften von Monte Cassino als auch anderer süditalienischer Benediktinerklöster beobachten läßt, zeigt sich auch in zwei Exultetrollen dieser Zeit, in den Rollen von Sorrent und Neapel. Zeichnung wie Farbengebung sind gleich mangelhaft, an ihren Anfertigern war die hohe Blüte der Cassinenser Miniaturmalerei spurlos vorübergegangen. Fast ein Jahrhundert später hat man mit archaistischer Tendenz nochmals an die unter Desiderius entstandenen Arbeiten angeknüpft und auch einigen Erfolg erreicht, wie die Rollen von Salerno und der Bibliotheca Casanatense (Rom) zeigen. Sie verbinden Cassinenser und Beneventische Motive miteinander und erscheinen nach derselben Vorlage gearbeitet zu sein, sie gehören der Zeit um 1200 an. Noch einen Schritt weiter führt uns die jüngste Rolle zu Pisa, welche gotische Schriftzüge aufweist. Ihre Entstehung fällt in das Ende des 13. Jahrhunderts. Sie enthält mehrere Miniaturen, die uns in keiner anderen Rolle begegnen, z. B. die Schlachtung des Osterlammes durch die Israeliten in Ägypten und die Bestreichung der Türpfosten mit dessen Blute. Wie die Rolle zu Bari, so nimmt auch sie eine singuläre Stellung ein. Mit den süditalienischen Roteln zeigt sie keine Verwandtschaft, sie dürfte einem geschickten toskanischen Miniaturmaler ihre Illustrationen verdanken.

Es wurde bereits die Abhängigkeit einzelner Rollen von der byzantinischen Kunst hervorgehoben, ein Hinweis auf gewisse ikonographische Eigentümlichkeiten wird dieses Verhältnis noch deutlicher machen. Da sind zunächst einige biblische Szenen, welche den Zusammenhang der Exultetminiaturen mit der byzantinischen Malerei erweisen. Der Abstieg Christi zur Vorhölle zeigt genau dieselbe Entwicklung des Typus hier wie dort. Während nämlich die Miniatur der Bareser und der übrigen Rollen bis ca. 1050 den Heiland darstellen, wie er sich gerade anschickt, aus der Vorhölle zurückzukehren, indem er, mit der Linken Adams Hand ergreifend, mit der Rechten die Kreuzesfahne haltend, sich dem Lichte zuwendet, zeigen ihn die jüngeren Miniaturen, wie er mit der Kreuzesfahne in der Linken, mächtig ausschreitend, zur Vorhölle herniedersteigt. Genau dieselbe Entwicklung der Szene innerhalb hundert Jahren sehen wir in der griechischen Mosaikmalerei; in St. Lucas (Phocis) haben wir die Komposition von Bari und in Daphni bei Athen die Komposition der jüngeren Rollen. [21])

Noch deutlicherer gibt sich diese Verwandtschaft aus einigen allegorischen Sujets. In der Rolle von Salerno erscheint über den Israeliten bei dem Durchgange durch das Rote Meer eine halbnackte Frauensperson, die mit beiden Händen über ihrem Haupte ein sternbesätes Tuch hält, in welches der Wind bläst, [22]) die Beischrift (Νύξ-Nacht) läßt über ihre Bedeutung keinen Zweifel. Dieselbe Allegorie sehen wir bei der gleichen Szene in einem griechischen Psalter des 10. Jahrhunderts zu Paris. In demselben Psalter sieht man wenige Blätter weiter die »Nacht« nochmals als stattliche Frauensperson mit dem schwellenden Schleier an der linken Seite des Propheten Isaias, während rechts von ihm die »Morgenröte« als ein frisches, munteres Knäblein mit der Fackel einherschreitet, [23]) die ihm in der Rolle von Benevent und Salerno entwunden ist, weshalb er hier als, »Caligo« (Finsternis) traurig und schwarz ist, also wiederum dasselbe Bild, nur im Gegensinne. Diese ikonographische Übereinstimmung ist offen-

[19]) Auch die Rolle aus Fondi nähert sich dieser Gruppe.

[20]) Prachtvolle Miniaturen besonders im Vat. lat. 1202. Probe bei Bertaux pl. VIII, Venturi III. 753. Beissel, Vatik. Miniaturen Taf. VIII.

[21]) Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899, pl. XVII.

[22]) Venturi l. c. Fig. 674.

[23]) Cod. Gr. 139 fol. 419. 435 Bordier, Manuscripts Grecs de la Bibl. Nat., Paris 1883, 113. Abb. des Isaias bei Kraus, a. a. O. I, 455.

bar auf griechische Beeinflussung zurückzuführen.[24])

Kann bei der damaligen politischen Lage diese Verwandtschaft zwischen der griechischen und süditalienischen Buchmalerei nicht sehr auffallen, so ist eine andere Beobachtung, die E. Bertaux zuerst gemacht hat, mehr überraschend. Wie wir oben bei der Beschreibung der Miniaturen gesehen haben, ist die Mater Tellus (Erde) als eine halbnackte Frau am Boden dargestellt, an deren Brüsten wilde Tiere saugen. Wer erinnert sich hier nicht einer Anzahl karolingischer Elfenbeintafeln mit derselben Darstellung? Auf eben diesen Tafeln ist ferner die Ecclesia (Kirche) als eine gekrönte Frau dargestellt.[25]) Die gleiche Personifikation haben wir auch in den Exultetrollen. Sollte sich hier etwa neben dem byzantinischen germanischer Einfluß geltend gemacht haben? Man ist um so lieber geneigt, diese Frage bejahend zu beantworten, wenn man die Übereinstimmung mit einem andern nordischen Illustrationsmotiv erwägt. Der Anfangsbuchstabe des Exultet, ebenso des Vere dignum ist in den Rollen reich mit Bandgeflecht und phantastischen Tiergebilden verziert, Bildungen, die in dieser Form niemals in den griechischen, um so häufiger aber in den nordischen Handschriften vorkommen. In den Sakramentarien (Missalien) zählen sie nach hunderten.[26]) Allerdings finden sich diese Zierbuchstaben nicht ausschließlich in den cisalpinen, sondern auch häufig in den italienischen Handschriften, aber in diese waren sie erst aus jenen übergegangen. So knüpft sich das Band immer enger zwischen Mittelitalien und Germanien.

Diese letzte Übereinstimmung bietet uns ferner vielleicht auch einen Fingerzeig nach dem Ursprung der Rollen überhaupt und ihrer Miniaturen im besondern. Auch in Süditalien stand wie im Norden der Text des Exultet ursprünglich in einem Buche (Sakramentar). Der größeren Feierlichkeit wegen griff man, wohl unter griechischem Einfluß, auf die alte Rollenform zurück, die sich übrigens stellenweise bis tief ins Mittelalter erhalten hat. Indem man aber den Text aus dem Sakramentar separat abschrieb, stattete man ihn auch, wie Bertaux annimmt, in gleicher Weise aus wie das liturgische Buch, d. h. man versah die Rolle mit historischen (biblischen), liturgischen und persönlichen Darstellungen (Bildnissen);[27]) zu den liturgischen Bildern gehört z. B. der Diakon auf dem Ambon. Doch möchte ich auf diese letzte Beobachtung Bertaux' nicht viel Gewicht legen. Die Ausstattung liturgischer Schriften mit Miniaturen war allgemein üblich, durfte also auch bei den Rollen nicht fehlen. Die Sujets der Miniaturen waren dann von selbst gegeben durch den Inhalt des Textes und auch durch die Art und Weise des Vortrages, sodaß man nicht nötig hatte, in dieser Hinsicht bei den Sakramentarien eine Anleihe zu machen. Was vollends die Bildnisse betrifft, so waren sie weder den Sakramentarien noch andern liturgischen Büchern eigentümlich, speziell das Autorenbildnis ist eine antike Gewohnheit, die frühzeitig in die christlichen Bücher überging. Nirgends aber lag es näher, solche Bildnisse anzubringen, als am Schluß des Exultet, wo der Diakon die Gläubigen öffentlich zum Gebete für die geistliche und weltliche Obrigkeit aufforderte.[28])

Die künstlerisch zumeist nicht bedeutenden Miniaturen der Exultetrollen sind also, um aus unsern Darlegungen zum Schluß das Resümee zu ziehen, vom liturgischen und besonders vom kunsthistorischen Standpunkte eine interessante Erscheinung in der süditalienischen Klosterkunst. Unwillkürlich lassen sie unsern Blick hinüberschweifen nach dem griechischen Osten wie nach dem karolingisch-ottonischen Norden, wo man sich geradeso wie im Süden vor der byzantinischen Überlegenheit beugte.

[24]) Die Nacht als Frau mit Schleier findet sich auch in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, der gleichfalls stark byzantinisch beeinflußt ist.

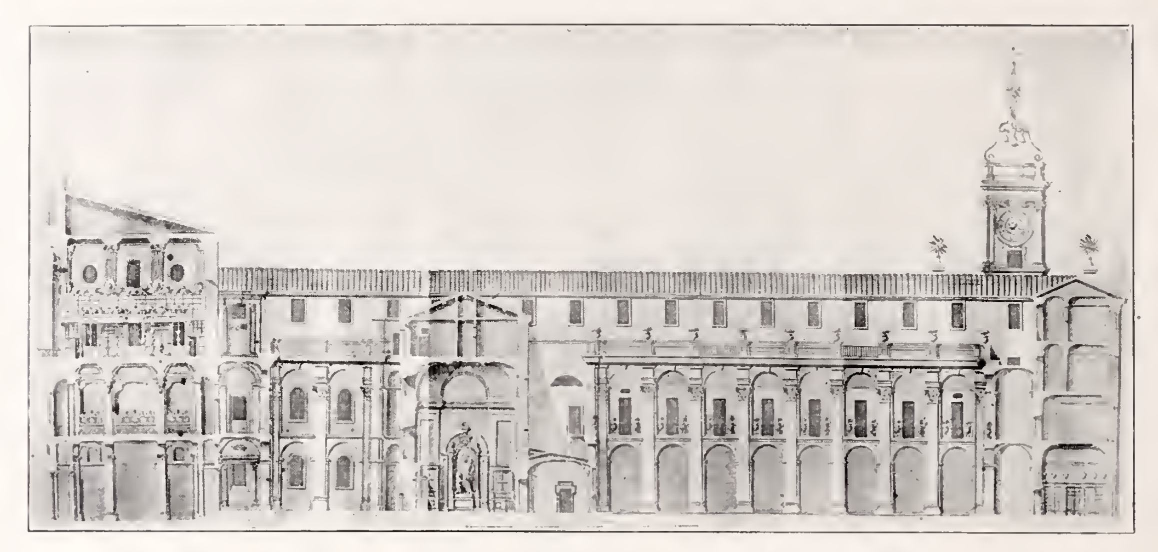
[25]) P. Weber, Geistliches Schauspiel, Stuttgart 1894, 20 ff.

[26]) Vergl. Springer. Der Bilderschmuck in den Sakramentarien des frühen Mittelalters, Leipzig 1885, 10 ff. Ebner, Missale Romanum, Freib. 1896, 429 ff.

[27]) Ebner, a. a. O. 450.

[28]) E. Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskorides, in: Byzant. Denkmäler III, Wien 1903, 38 ff. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher, Freiburg 1906, 278 ff.





STA. MARIA DELLA VALLICELLA IN ROM
Längsschnitt. — Text S. 190 ff.

DAS EINSTIGE ORATORIUM BEI STA. MARIA IN VALLICELLA IN ROM

Von DR. M. SCHWARZ (Rom)

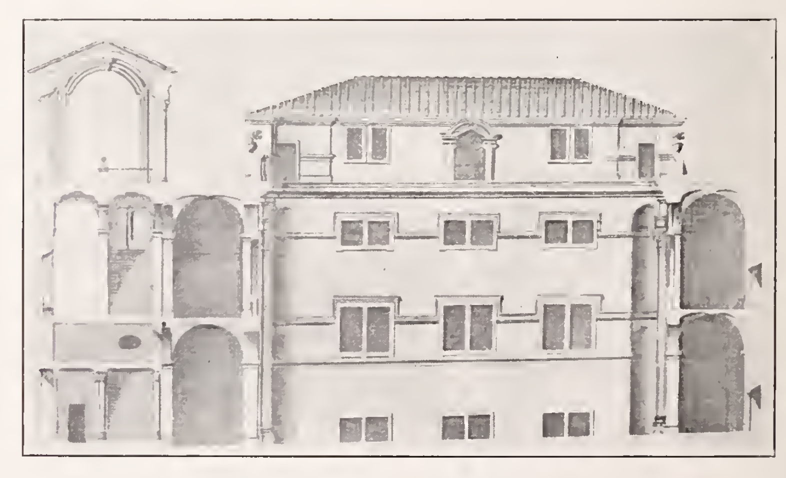
Mit 3 Abbildungen S. 186 und 187)

Im Frühjahr 1656 mußte sich entscheiden, welchem Architekten die ruhmvolle Aufgabe zufallen würde, dem Neubau der Peterskirche das Atrium anzufügen, das die konstantinische Basilika gehabt hatte. Schon zur Zeit Madernas stand es fest, daß ein solches das Riesenwerk abschließen müsse. Den nach Innozenz' X. Tod gewählten Chigi Alexander VII. reizte der Ruhm, seinen Namen auf die Schlußsteine des schier zwei Jahrhunderte hindurch geförderten Werkes zu setzen. Es verging das erste Jahr nach seiner Erhebung nicht, ohne daß in der Kardinalskongregation der Fabbrica di S. Pietro die Erwägungen begannen, wie über den endgültigen Schmuck der »Tribuna« von St. Peter so auch über die Anlage des Vorplatzes. In den ersten Wochen des Jahres 1656 bestanden noch Bedenken bezüglich des letzteren; es ist uns in der Bibliothek der Familie Chigi die Formulierung erhalten, die ihnen Kardinal Pallotto gab. Aber der Wille des Papstes siegte. Am 31. Juli beschließt die Kongregation die Pläne in Auftrag zu geben und zwar an Bernini.[1])

In jenem Zeitalter der Intrigen werden andere Architekten, deren es in Rom selbst nicht bloß einen bedeutenden gab, der Entscheidung nicht ganz tatlos entgegengesehen haben. Der Umstand, daß des allmächtigen Bernini Gesundheit im vorhergehenden Herbst und noch im April 1656 durch ein hartnäckiges Fieber in Frage gestellt war,[2]) mochte die Hoffnung auf Erfolg eines Mitbewerbers erhöhen. So gehe ich wohl nicht fehl, wenn ich eine eigentümliche Schrift des zeitweise von Innozenz X. begünstigten Francesco Boromino als ein Mittel auffasse, sich dem neu gewählten Papst für die geplanten großen Aufgaben zu empfehlen. Bei den Biographen

[1]) Die Archivalien wurden, wie es scheint zum erstenmal, veröffentlicht bei Fraschetti: Il Bernini, Milano 1900. p. 314 ss.

[2]) Fraschetti, l. c. p. 423.

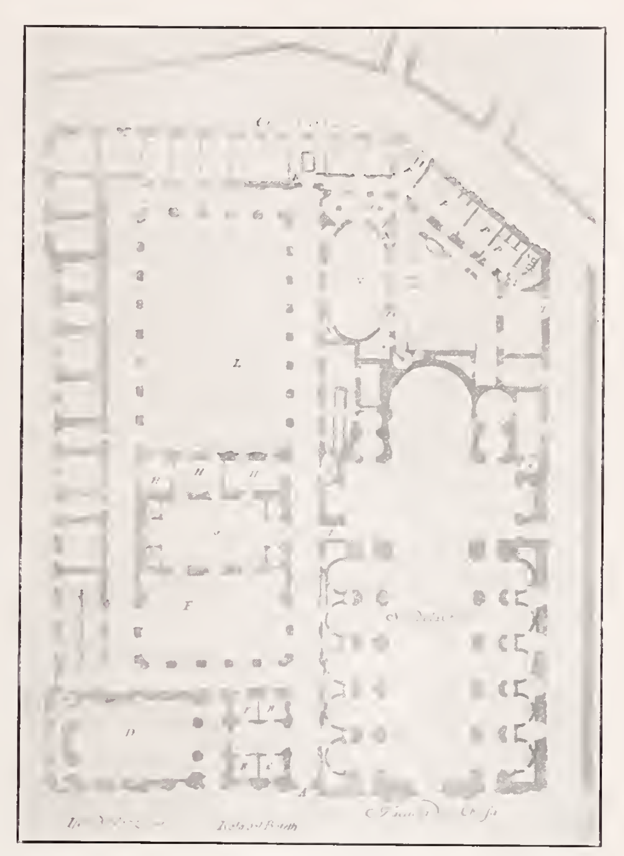


STA. MARIA DELLA VALLICELLA IN ROM
Schnitt durch den kleinen Hof und die Sakristei

Berninis ist viel die Rede von den Intrigen seiner Gegner; die allerdings noch spärlich vertretene neuere Forschung hat wenig Urkundliches beibringen können zur Kritik dieser Erzählungen. Vielleicht öffnet sich hier eine interessante Quelle.

Die Schrift ist ein in der Literatur des siebzehnten Jahrhunderts wohl ganz vereinzelt dastehender ausführlicher Bericht Borominos über den Bau des Hauses der Oratorianer in Rom. Ein Brief, datiert 10. Mai 1656 und dann noch eine förmliche Vorrede an die Leser geben zu wissen, daß der Marchese di Castel Rodriguez[1]) den Baumeister veranlaßt hat, den Bericht zu schreiben und ihm nun befiehlt, denselben für den Druck vorzubereiten. Ob damals die Absicht der Veröffentlichung ernsthaft bestanden, läßt sich nicht erkennen. Vermutlich wurde das Manuskript den maßgebenden Stellen unterbreitet, und als es den Zweck verfehlte, zurückgelegt. Es kam später mit anderen Papieren und Zeichnungen Borominos in die Hände des römischen Buchhändlers Sebastiano Giannini. Dieser veröffentlichte die Relation fast 70 Jahre nach ihrer Abfassung samt einer lateinischen Übersetzung in einem prächtigen Band als Erläuterung zu 67 großen Kupferstichblättern, die die Zeichnungen Borominos für den Bau wiedergeben.[2])

Die Hauptstütze unserer Aufstellung ist das Datum; an diesem Zeitpunkt konnte Boromino noch nicht von einer fertigen Arbeit berichten; es stand offenbar der ganze westliche Trakt noch im Rohbau da, und das vielleicht nicht einmal in seiner ganzen Ausdehnung. Eine Treppenanlage, die Giannini in seinem wohl erst zu seiner Zeit gefertigten Übersichtsplan hier angibt, erwähnt der Text nicht, während er doch weniger wichtige Treppen im fertigen Teil einzeln bespricht. Die einfach schöne, durch schwache Risalite belebte Front gegen Monte Giordano ist ebenfalls nicht erwähnt, vom Uhrtürmchen, für das Giannini im Nachlaß des Meisters drei Varianten fand, ist im Text nur die Lage bezeichnet und motiviert.



Grundriß des Gebäudekomplexes der Oratorianer in Rom[3])
Text S. 190 ff.

Ausdrückliche Polemik findet sich in der Relation nicht, von zwei Bemerkungen abgesehen, von denen in anderem Zusammenhang zu reden ist. Man darf aber doch wohl Berechnung darin sehen, wie das wirklich Wertvolle am Gebäude hervorgekehrt wird, nämlich die zweckmäßige Raumdisposition und besonders auch die technische Sicherheit — in letzterer Hinsicht hatte sich ja Bernini als Architekt der Peterskirche schon zweimal, 1636 und 1645, arg bloßgestellt. Boromino war sicher durchaus nicht der Meinung, daß seine Neuerungen in den schmükkenden Details wenig wert seien; aber er wußte, daß er ihretwegen am meisten angegriffen wurde und ließ sie in den Hintergrund treten gegen Vorteile, die allgemein anerkannt werden mußten.

Auch abgesehen von der Verknüpfung mit

[1]) Gesandter des Königs von Spanien in Rom; auf seine Vermittlung bekam Boromino den Auftrag, den Entwurf zur Vollendung des Palastes an piazza di Spagna anzufertigen; der Entwurf wurde aber dann nicht benützt. In dem Widmungsbrief sind noch Grabdenkmäler erwähnt, die Boromino für den Marchese gezeichnet habe.

[2]) Seb. Giannini: Opera del caval. Francesco Boromino. Cavata da suoi Originali cioè l'oratorio e fabrica per l'abitazione dei P. P. dell'oratorio di S. Filippo Neri con le vedute in prospettiva etc. Roma 1725. Auf S. 5—31: Relazione della presente opera composta dal medesimo cav. Fr. Boromino . . . e copiata dal suo originale inedito.

[3]) Die punktierten Linien bezeichnen die Häuser, die abgerissen wurden. — Der palmo Romano = 0.2234 m. A. Haupteingang; B. Sprechzimmer; C. Zimmer des Pförtners; D. Oratorium; E. Haupttreppe; F. Kleiner Hof; G. Sakristei; H. Paramentenräume; I. Eingang in die Kirche; L. Großer Hof (»Garten«); M. Lavaboraum; N. Speisesaal; O. Raum, von dem aus hohe Gäste bedient werden; P. Küche; Q. Spülraum; R. Nebentreppen; S. Aborte; T. Wirtschaftshof; V. Speise; X. Aufbewahrung von Tischtüchern usw.



GEBR. RANK — EINGANGSBAUTEN: PFÖRTNERHAUS

Ausstellung München 1908. Vgl. IV. Jg., S. 294

der Geschichte der Kolonnaden von St. Peter ist der Baubericht ein für Architektur- und Kulturgeschichte interessantes Dokument; es ist geeignet, uns die Absichten des verrufenen Barockstiles klar zu legen — sie berühren sich vielfach mit modernsten Gedanken. Es lebte in Boromino viel gesunde Einsicht in das Wesen seiner Kunst; die Neuerungslust war bei ihm, der die Errungenschaften seiner Vorgänger sich durchaus zum Eigentum gemacht hatte, nur ein Element, mag sein, daß es ihm das liebste war; in der geschichtlichen Würdigung seiner Persönlichkeit darf es nicht in den Vordergrund treten.

Die Entstehung des Gebäudeblockes von Sta. Maria della Vallicella, heute gewöhnlich Chiesa nuova genannt, zieht sich von der Grundsteinlegung der Kirche an (17. Sept. 1575) gut 80 Jahre hin. Die Ursache des langsamen Fortschreitens war, daß die Mittel nach und nach als Almosen gesammelt werden mußten; der hl. Stifter selbst enthielt sich sogar des Bittens und wartete auf spontane Gaben. Nur die Kirchenfassade übernahm ein einziger Gönner, ein Bruder des Kardinals Cesi; sie kostete ihn über 30000 scudi. Man hielt streng daran fest, daß jeweils das für die Seelsorge Nötigere, der Allgemeinheit Dienende in Angriff genommen wurde. So entstand erst die Kirche, die im Frühjahr 1577 schon bezogen, aber erst am 23. Mai 1599 feierlich konsekriert wurde;[1]) nach ihrer Fertigstellung mußten Zufahrten geöffnet werden, was die Einkünfte vieler Jahre verschlang. Dann kamen nach der Reihe die Sakristei, das »Oratorium«, ein zweiter Kirchenraum für besondere Zwecke, in Verbindung damit Bibliothek und Fremdenherberge, an letzter Stelle erst das weitläufige Wohnhaus. Noch zu Lebzeiten des hl. Philipp Neri waren östlich von der Kirche ältere Gebäulichkeiten als Wohnung der Patres adaptiert worden. Während der Regierung Urbans VIII. (1623 bis 1644) entschloß man sich, den Neubau auf die westliche Langseite der Kirche zu

[1]) Die Angaben über die Kirche bei Bacci: Vita di S. Filippo Neri. Brescia 1706.



GEBR. RANK — EINGANGSBAUTEN; VERWALTUNGSGEBÄUDE

Ausstellung München 1908. Vgl. IV. Jg., S. 294

verlegen. Vom Papst wurde ein Breve erreicht, das die Besitzer der armseligen Häuser auf dem Bauplatz zwang, sie nach Schätzung an die Kongregation zu verkaufen; auch eine Kapelle der hl. Cäcilia mußte aufgehoben werden. Es ging nicht ohne Widerstand ab, und nur allmählich wurde das Feld frei. Beim Sakristeibau, den wohl der im Bericht genannte Mario Arcanio[1]) begann, war man sich über die Gesamtanlage noch nicht klar; erst der folgende Hausarchitekt, Paolo Maruscelli, entwarf einen Plan für das Ganze. Das Wohlwollen des Papstes mußte noch einmal in Anspruch genommen werden, um ein regelmäßiges Rechteck für den Bau zu erreichen; er gestattete der Kongregation, an der Südwestecke auf Gemeindegrund überzugreifen. Maruscellis Projekt erwies sich, als man an die Ausführung ging, als ungenügend. Nach einigen Verbesserungsversuchen wurde in diesem Stadium Francesco Boromino mit der Lösung der Schwierigkeiten betraut. Er war seit dem Regierungsantritt Innozenz' X. (15. Sept. 1644), bis Mitte 1647 etwa, der bevorzugte Baumeister des Papstes; vielleicht hat eine Vermittlerrolle zwischen ihm und dem Oratorium der Oratorianer und Beichtvater des Papstes Virgilio Spada gespielt, der in einem modenesischen Avviso (3. Febr. 1646) als beim Papst gegen Bernini intrigierend erscheint;[2]) in unserem Baubericht heißt es, Spada habe selbst in Architektur dilettiert und vom Ordensobern, P. Angelo Saluzzi, die Lösungsvorschläge Borominos zur Begutachtung bekommen. Der neue Bauleiter ersetzte den ganzen Plan Maruscellis durch einen eigenen, nach dem alles ausgeführt wurde. Im Jahre 1648 wurde das Gewölbe des Betsaales ausgeführt; es ist nicht möglich, aus dem Bericht weitere Jahreszahlen herauszuschälen: daß im Mai 1656 noch nicht alles fertig war, ist schon dargelegt worden.

Boromino empfand offenbar von Anfang

[1]) Über ihn handelt Baglioni, Vite dei pittori, scultori ed architetti (Napoli 1733 p. 215) aus persönlicher Erinnerung. Darnach starb Arcanio noch unter Urban VIII. Über Maruscelli finde ich keine authentischen Angaben.

[2]) Fraschetti, l. c. p. 270.



GEBR. RANK HAUPTEINGANG

Ausstellung München 1908

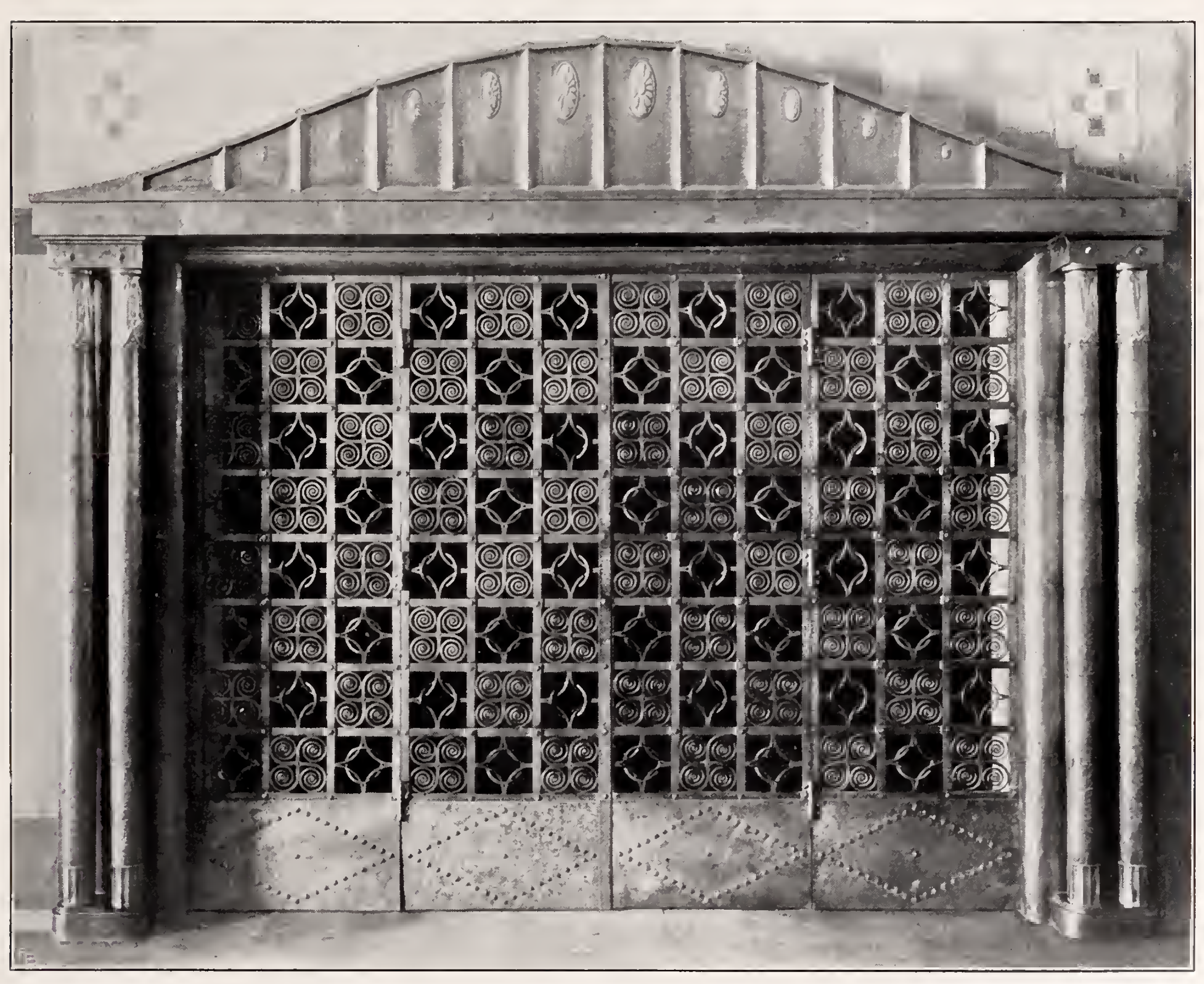
an den Reiz der Aufgabe, für eine rund 60-köpfige »Familie« mit ganz individuellen Bedürfnissen, bei beschränkten und doch für das wirklich Notwendige ausreichenden Mitteln, an unabänderlich daliegende Verhältnisse sich anschmiegend, für ewige Zeiten eine Wohnstätte zu schaffen. Es ist ein Verdienst, das ihm die Kunstgeschichte nicht vergessen sollte, daß er das uralte Thema — man denke nur an die altchristlichen »Lauren« und an den Klostergrundriß in St. Gallen aus dem neunten Jahrhundert — im Sinn des siebzehnten Jahrhunderts neu erschöpfte.

Der mit Hilfe Urbans VIII. gewonnene Bauplatz schloß sich, wie gesagt, als volles Rechteck an die Westseite der Kirche, reichte aber nach Norden noch ein gut Stück über sie hinaus.[1]) Der dreieckige Platz, der hier hinter der Apsis der Kirche den Patres noch gehörte, wurde von vorneherein für vom Übrigen getrennte, um einen schattigen Brunnenhof gelegene Wirtschaftsgebäude bestimmt. Die Bewegungsfreiheit des Künstlers war arg gehindert durch die Sakristei, die, planlos auf das Terrain gestellt, dasselbe in einen kleineren südlichen und einen größeren nördlichen Teil zerschnitt; sie lag zudem noch einige Fuß über dem maßgebenden Niveau der Kirche. Man rühmt den Grundsatz Berninis, daß der geschickte Baumeister jede Ungunst der Verhältnisse zu einem Vorteil müsse machen können. Lange bevor Bernini die eigene Forderung in der Scala regia des Vatikans erfüllte, leistete Boromino sein Meisterstück, indem er hier die Sakristei in den Organismus des Klosters einbezog, den anfänglichen Fremdkörper zu einem notwendigen Glied machte. Der Charakter des Institutes brachte es mit sich, daß regelmäßig eine große Anzahl von Auswärtigen in das Haus zugelassen werden mußte, sei es zu seelsorglichen Zwecken, sei es als Gäste oder zu Dienstleistungen. Anderseits mußte aber doch das Ordenshaus eine stille Heimat sein für seine Bewohner. Boromino benützte die gegebene Teilung des Bauplatzes, um dem doppelten Bedürfnis zu genügen; er verlegte alle für die Familie bestimmten Räume in den nördlichen, alle Fremden zugänglichen in den südlichen Teil; obwohl die beiden Anlagen durch breite Korridore innigst zusammengehalten wurden, konnten sie durch wenige Türen gegeneinander abgeschlossen werden.

An die Front auf den Kirchenplatz hinaus kam das »Oratorium« zu liegen, ein sozusagen intimerer Kirchenraum, in dem täglich

[1]) Vergl. zum folgenden Abb. S. 186 u. 187, Reproduktionen aus dem Gianninischen Werke. Aufnahmen der Innenräume in ihrem jetzigen Zustande herzustellen, lohnte sich nicht. Die rücksichtslose moderne Adaptierung hat die Wirkung der Räume barbarisch zerstört.

mehrmals katechetische Vorträge gehalten wurden und während der Wintermonate die in der Musikgeschichte bedeutsam gewordenen religiösen Konzerte stattfanden; der Saal nahm der Höhe nach auch noch den ersten Stock ein, ließ aber in der Längenausdehnung gegen die Kirche hin noch reichlichen Platz für die »Porteria« unten und eine Fremdenwohnung oben. Mit letzterer stand in direkter Verbindung eine Ehrenloge gegenüber dem Altar, für Kardinäle und Fürstlichkeiten, die den Veranstaltungen in großer Zahl beizuwohnen pflegten. Über dem Altar war ein großes Musikchor, seitlich weiter unten noch zwei kleinere. Nicht weit davon im Haus sollte noch ein Übungssaal für Orchester und Sänger hergerichtet werden. Alles dies wie auch das Chor der Kirche konnten die Singknaben und Musiker erreichen, ohne das Familienhaus zu betreten. Die gegen Monte Giordano hinaus die ganze Breite des kleineren Hofes einnehmende, zweiläufige Treppe war als Aufgang der Gäste repräsentativ ausgestaltet, die Loggia des piano nobile nicht wie im zweiten Hof geschlossen. Über Oratorium und »Foresteria« erhob sich ein hoher Saal, für die reichen Bücherschätze des Hauses, bis ins einzelnste von Boromino selbst eingerichtet. Die Bibliothek wurde ergänzt durch ein feuersicheres Gemach für das Archiv, ein Zimmer für die Münzen- und Raritätensammlung, die Zelle des Bibliothekars und vor allem einige Räume, in welchen Gelehrte aus der Stadt zu jeder Tageszeit Bücher benützen konnten, auch wenn keine Aufsicht im Hauptsaal war. — Nicht weit von hier wurde ein »Haus im Hause« hergerichtet für einen Gast, der im Advent und in der Fastenzeit alljährlich sich einstellte. Es war dies der Kapuziner, dem die bescheidenen Söhne des hl. Philippus in den Gnadenzeiten die Kanzel ihrer Kirche überließen und der dann mit einem Laienbruder seines Ordens eine eigene Wohnung brauchte. Er erhielt einige Zimmerchen im zweiten Stock zwischen



PORTAL IN SCHMIEDEISEN MIT BRONZEFÜLLUNGEN; DIE UMRAHMUNG GETRIEBENES MESSING
Entwurf: Otho Orlando Kurz — Ausführung: Joseph Frohnsbeck — Ausstellung München 1908



ZWEI BELEUCHTUNGSKÖRPER

Entwurf: Otho Orlando Kurz — Ausführung: Joseph Frohnsbeck — Ausstellung München 1908

Kirche und Refektor angewiesen, wo er vollkommen ungestört war und niemand störte; auf einem versteckten Balkon konnte er gelegentlich wie daheim die »scotola« besorgen, d. h. ungesehen seine einzige Kutte ausklopfen.

Um den größeren, gartenähnlichen Hof reihten sich in drei geschlossenen Etagen ca. 60 möglichst gleichwertige Zellen, mit dem Blick auf Monte Giordano und die damalige via del Parione (heute del Governo vecchio). Auch über der Sakristei waren noch Wohnräume; hier konnte man an ein großes Fenster treten und zum Bruder Pförtner hinuntersprechen, wenn er einen mit dem Glockenzeichen gerufen hatte. Das Refektor und darüber der »Rekreationssaal«, der nach jeder Mahlzeit die ganze Familie versammelt, erhalten die gegen den Lärm und die Horcher der Straße vollständig geschützte Lage gegen den Wirtschaftshof hin. Eine Treppe, die bis unters Dach hinaufreicht, führt aus den oberen Gängen an den Vorraum des Speisesaales; eine zweite, ovale, in die Halle zwischen Kirche und Sakristei. »Eine richtig angelegte Treppe erspart Geld und Zeit.«

(Schluß folgt)

WETTBEWERB FÜR EINE KIRCHE IN ÜRDINGEN

Erläuterungen zu dem im vorigen Heft publizierten Ausschreiben in diesem Betreff

Unterm 3. Februar wurde ein größerer Lageplan im Maßstab 1 : 2500 versendet.

Zugleich wurden noch folgende Erläuterungen gegeben.

Ob bei Bebauung der Umgebung der Kirche das geschlossene oder offene Bausystem durchgeführt werden soll, darüber liegt ein förmlicher Beschluß nicht vor, doch dürfte nur das geschlossene System in Frage kommen.

Die Gruppierung der drei in den Bebauungsplan am Marktplatz eingezeichneten Gebäude (Kirche, Pfarrhaus und Vereinshaus, welch letzteres im Wettbewerb nicht zu bearbeiten ist), ist für den Wettbewerb nicht maßgebend, die Platzgestaltung ist vielmehr noch nicht endgültig festgelegt, sondern von der Stadtverordnetenversammlung nur im Prinzip genehmigt. Demnach ist es nicht erforderlich, daß die Kirche gerade an der Stelle errichtet wird, wo sie auf dem Lageplan eingetragen ist, nur müssen die erforderlichen Breiten für die Straßen bleiben.

Im ganzen muß die Kirche Platz für 1500 Personen bieten, die Verteilung auf Sitz- und Stehplätze bleibt dem Architekten überlassen; besondere Plätze für Kinder sind vorzusehen, ihre Zahl aber steht im Belieben des Architekten.

Noch möchten wir bemerken, daß die Ostung der Kirche eingehalten werden soll. Der Pfarrhof kann nach Belieben angebracht werden, je nachdem es der Architekt praktisch und schön findet.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





M. Emonds-Alt pinx. Nachb. verb.

CHRISTUS

Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München



CANONTAFELN. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON RUDOLF HARRACH (FIRMA F. HARRACH & SOHN) IN MÜNCHEN
Getriebenes Messing, Emaileinlagen. — Zum Altar S. 200 gehörig

DIE KIRCHLICHE KUNST AUF DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

Von ALEXANDER HEILMEYER

Auf einer so großen Revue, wie die letzte Münchner Ausstellung, die alle Zweige der Kunst und des Kunstgewerbes umfaßte, durfte auch die kirchliche Kunst nicht fehlen. Die Repräsentation auf der Ausstellung konnte natürlich keinen umfassenden Überblick geben, sie konnte nicht über den gegenwärtigen Stand der christlichen Kunst unterrichten, weil es dazu eines viel größeren Rahmens als der kirchlichen Kunst auf der Ausstellung zur Verfügung stand, bedurft hätte.[1])

Und dann die Schwierigkeit, Gegenstände der kirchlichen und sepulkralen Kunst als Ausstellungsgegenstände vorzuführen. Immer wird sich damit die Vorstellung feierlicher Ruhe und Würde verbinden, Forderungen, die sich im lärmenden Gewühle einer Ausstellung nicht erfüllen lassen.

Wir haben schon darüber berichtet, wie der Architekt diese keineswegs leichte Aufgabe gelöst hat. Was der Kirche im Äußern, durch die Umstände und Umgebung bedingt, an Monumentalität abging, ersetzte reichlich die Intimität und Feinheit der künstlerischen Raumwirkung der Innenräume. Eine nicht unwesentliche Arbeit des Architekten bestand in der Einordnung und Wertung des Details, der so verschiedenartigen Gegenstände kirchlicher Kunst im Raume, eine Aufgabe, die Wilhelm Spannagel mit seltenem Geschick und Taktgefühl bewältigt hat.

Die An- und Einordnung der einzelnen Altäre im Chor, im Vorraum und in den Nischen war eine glückliche. Unsere Abbildungen veranschaulichen sehr deutlich die Situierung und Wirkung der Altäre im Raume. Wir verweisen insbesondere auf den schönen Steinaltar von Karl Bauer in Ulm mit dem Relief von Prof. Max Heilmaier und auf den aus poliertem Stein hergestellten Altar von Alois Müller (Abb. S. 207 und 199).

Ganz besonders wirkungsvoll repräsentierte sich der Hochaltar im Chorraum, ein Steinaltar, nach Entwürfen des kgl. Baurates Höfl und seines Architekten Löhnes ausgeführt und für die Gefangenen-Anstaltskirche in Landsberg bestimmt (Abb. S. 200).

Er ist in einfachen Formen, in einer der jungen Münchener Schule eigenen archaisierenden Art gehalten. Mit Verständnis und Geschick verwendete frühromanische Formen gewinnen durch das Material und seine Behandlung einen eigentümlichen Reiz. Die Steinskulptur gelangt zu reicher Entfaltung, für Reliefplastik bietet sich gute Gelegenheit und Mosaik könnte hier reichliche Verwendung finden. Wir haben ja schon gute Beispiele in der Maximilianskirche zu München. Die Neigung zum Primitivismus, welche neuerdings als Reaktion gegen die üppige Stilfülle der vergangenen Jahre einsetzt, darf natürlich nicht ins Extreme führen. Auf die Darstellung der menschlichen Figur übertragen, mutet sie wenig überzeugend und liebenswürdig an.

In der Sachkunst, im Kunstgewerbe hingegen ist die Betonung materialgerechter Behandlung wie auch unter Umständen das

[1]) Sämtliche Abbildungen dieses Heftes sind der kirchlichen Abteilung der Ausstellung München 1908 entnommen.

Zurückgehen auf erprobte Techniken am Platze.

Nach dieser Richtung hin bot die Ausstellung ein sehr interessantes Bild dar. Das kirchliche Kunstgewerbe zeigte hoffnungsvolle Ansätze einer neuen fruchtbaren Entwicklung, besonders in den Metallarbeiten. Die Münchener Eisenarbeiter, Kupferschmiede, Gold- und Silberarbeiter verfügen über einen hohen Grad von Leistungsfähigkeit und Können. Alle Techniken: Schmieden, Schweißen, Meißeln, Ziselieren und Gravieren werden von geschickten fleißigen Händen vituos gehandhabt.

Um den Wert einer guten Handarbeit richtig einschätzen zu können, muß man sich einmal in Werkstätten wie Rudolf Harrach (Firma Harrach & Sohn) oder Steinicken & Lohr angesehen haben, wie aus einem Stück Metall ein Leuchter, ein Rahmen etc. entsteht. Aufbau, Form, Schmuck und Verzierung des Gerätes wird als etwas organisch Gewordenes anmuten und darum so klar und deutlich sprechen. Manche Verzierung, z. B. eine rhythmische Reihung eines einfachen geometrischen Ornaments als Flächenschmuck, ergibt sich sozusagen von selbst bei rationeller Verwendung des Materials und bei geschickter Handhabung der Handwerkszeuge. Der hohe Reiz, den der Tabernakel von Harrach durch seine Metallbehandlung ausübte, bestand nicht zum geringsten in einer sehr geschickt durchgeführten Kombination solcher Ausdrucksmittel, die noch erhöht und gesteigert wurden durch Verwendung von Glasflüssen, Steinen, Mosaik etc. (Abb. S. 201). Es ist ein entschiedenes Zeichen von Gesundung des Handwerkes, wieder auf solche einfache rhythmische Reihungen von Schmuckformen, wie sie sich aus manueller Handhabung der



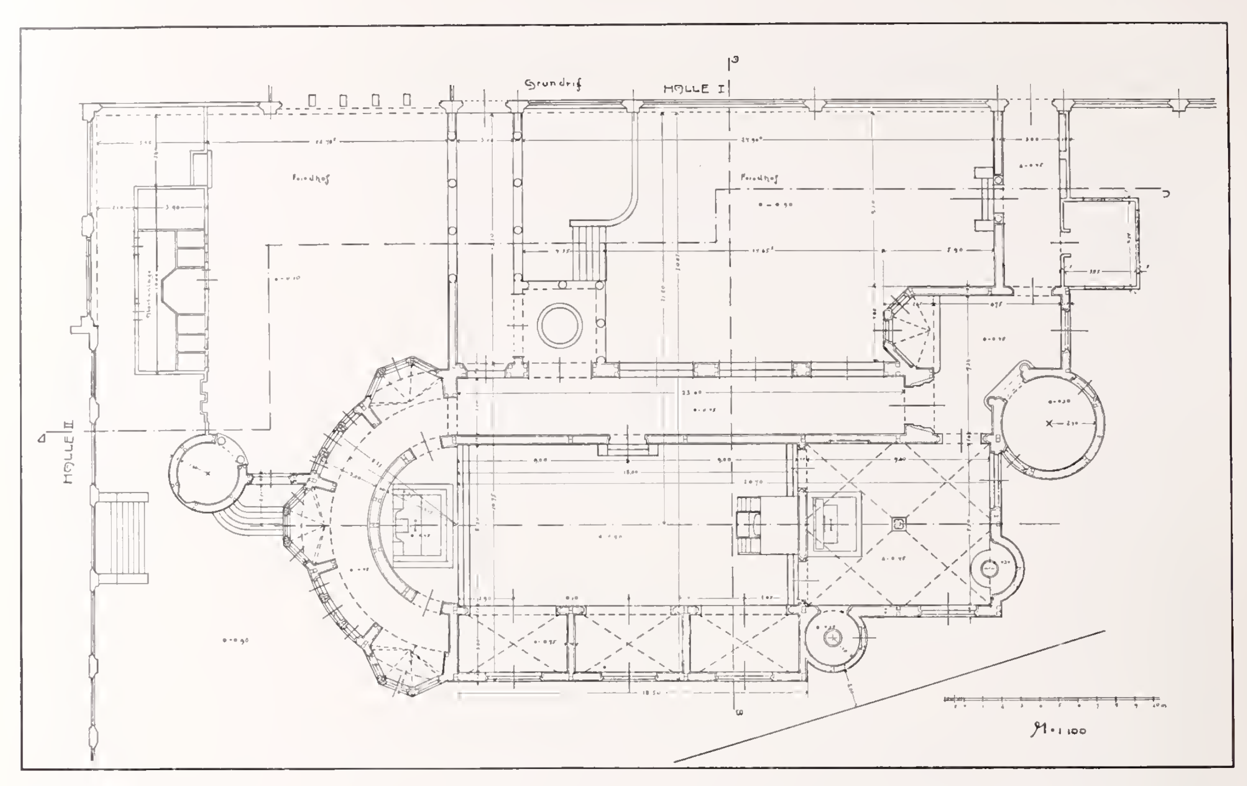
WILHELM SPANNAGEL — DAS INNERE DER KIRCHE

Blick zur Orgel



o *Ausstellung München 1908*

WILHELM SPANNAGEL
DAS INNERE DER KIRCHE
BLICK ZUM HOCHALTAR



WILHELM SPANNAGEL — KIRCHLICHE ABTEILUNG UND FRIEDHOFANLAGE

Ausstellung München 1908

Handwerkszeuge und dem natürlichen Empfinden ergeben, zurückzugreifen. Einen reichen Formenschatz von einfachen geometrischen Motiven bietet ja gerade die ältere kirchliche Kunst dar.

Von der richtigen Verwendung ornamentaler und symbolischer Motive an der rechten Stelle hängt es ab, welche Wirkungen man erreicht.

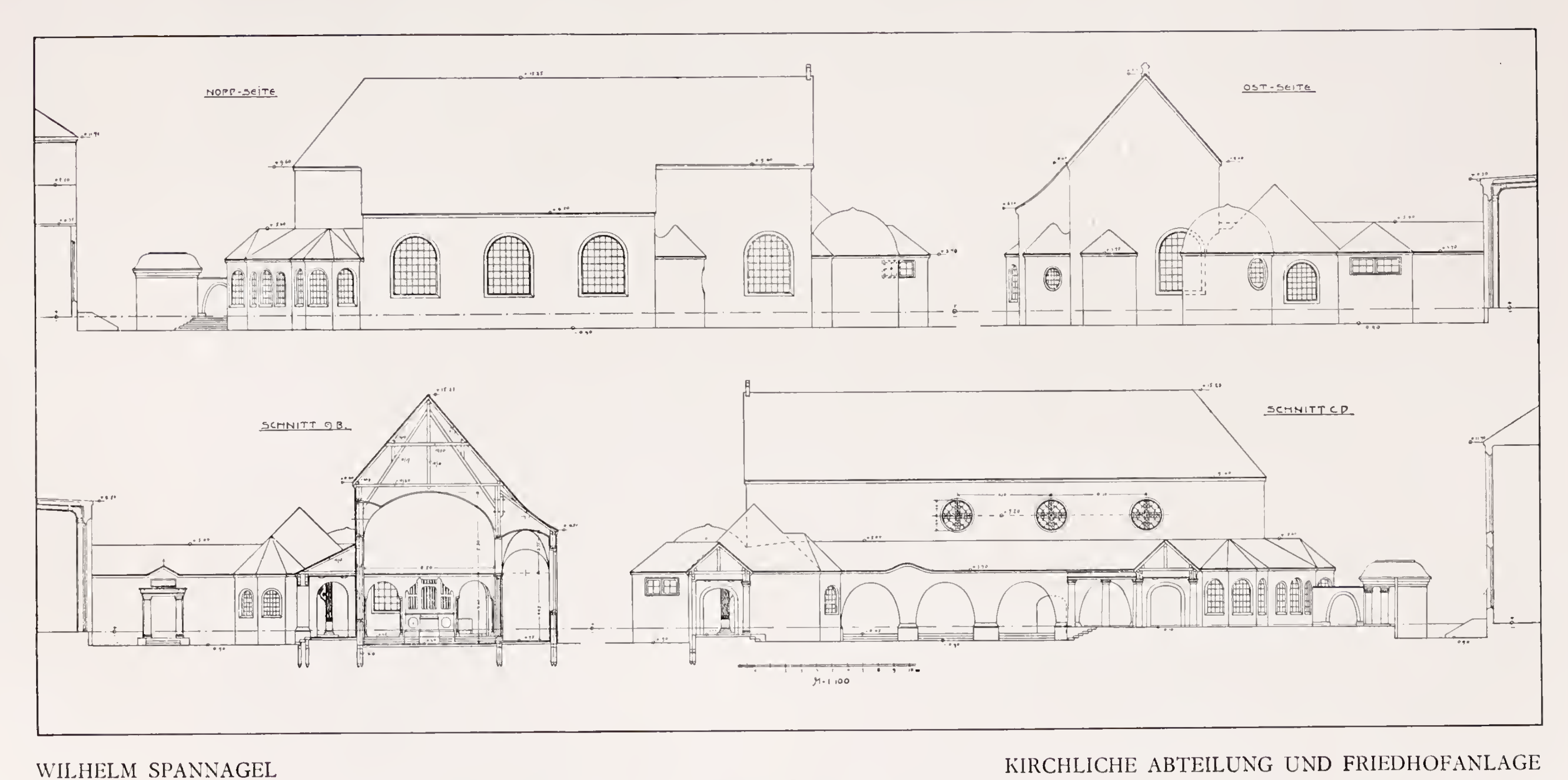
Es ist sehr klug, bei einfachen Gegenständen von allem Zierat abzusehen und vor allem das Zweckmäßige hervortreten zu lassen. Die nach Entwürfen von Prof. Romeis von Rudolf Harrach hergestellten Kanontafeln sind in Messing getrieben und sinngemäß mit ganz einfachen Bandlinien und Vierecken geschmückt. Ein großer Reiz liegt aber in der Zusammenstellung von glänzendem Metall und Email, was natürlich die Abbildung (S. 193) nicht wiedergeben kann.

Die von Bernh. Wenig entworfenen und von Steinicken & Lohr ausgeführten Vortragslaternen (Abb. S. 218—220 und 224) erhielten ihre Form lediglich aus ihrer Zwecksbestimmung heraus; das gleiche gilt auch für die Leuchter und Meßkännchen, Rauchfaß, Schiffchen und Kelch, die Seite 202, 205 und 208 abgebildet sind.

Die Leuchter von Harrach und Steinicken, (siehe Abb. S. 202, 204, 206, 213), zeigen ein vornehmes Streben nach geschmackvoller Einfachheit, bei guter Gliederung: Betonung des Standfußes, der Leuchterschale und des Schaftes mit Berücksichtigung einer praktischen Handhabung. Was dem Auge am nächsten ist und wo Raum ist für die Entfaltung von dekorativem Beiwerk wie z. B. am Leuchterfuß, da entfaltet sich auch gleich Fülle und Freude am ornamentalen Schmuck; (s. Abb. S. 202, 206; ähnlich auch bei den Altarkreuzen S. 203, 206). Hier liegt aber doch die künstlerische Betonung auf dem bedeutsamen Mittelpunkt selbst, auf dem Christuskörper am Kreuze. Das Kreuz wird darum oft einfach in Ebenholz gehalten, von dem sich der silbernleuchtende Körper ernst und prächtig abhebt. Man achte auf die von Steinicken & Lohr ausgeführten Altarkreuze (Abb. S. 206 u. 216) oder die mit eingelegten Kreuzesbalken aus Elfenbein (Abb. S. 203) oder auch auf die Vortragskreuze, die Harrach und Steinicken & Lohr (Abb. S. 217—220) ausführten.

Mit der Bedeutung und Würde des Gegenstandes im liturgischen Dienst steigert sich naturgemäß auch der Reichtum der angewandten Materialien und der Ausführung, daher die Schönheit und Pracht der Monstranzen.

Bei der Ausführung dieser kirchlichen Prunkgeräte herrscht nun das Bestreben vor, die



WILHELM SPANNAGEL

KIRCHLICHE ABTEILUNG UND FRIEDHOFANLAGE

Ausstellung München 1908



○ *Ausstellung München 1908*

WILHELM SPANNAGEL
GANG ZUR VORHALLE DER KIRCHE



o *Ausstellung München 1908*

WILHELM SPANNAGEL
VORHALLE DER KIRCHE

verschiedenartigsten Materialien, Silber, Gold, Edelsteine, Ebenholz, Elfenbein in sinngemäßer Anordnung in eine harmonische Übereinstimmung zu bringen, ein Rhythmus von Farben und Formen.

Die von Harrach ausgeführte Monstranz (Abb. S. 210) gewinnt einen hohen Reiz durch solche Verwendung verschiedener Materialien; so sind z. B die beiden reizenden Engelfigürchen zur Seite aus Elfenbein gebildet. Aus den Werkstätten von Steinicken & Lohr ging die prächtige und mit sicherem Stilgefühl geformte Monstranz für die Kirche Blaichach bei Immenstadt hervor. (Abb. S. 209)

Neben den edlen Glanzmetallen Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Messing, kommt auch Eisen wieder zur Verwendung. Der hübsche, zierliche und elegant geformte Altarleuchter von Reinhold Kirsch (Abb. Beil. S. 35), sowie das schöne von Zech ausgeführte Grabsteingitter, ferner die von Prof. Richard Berndl entworfenen und von Niedermeyer ausgeführten Opferstöcke (Abb. S. 222—223 und Beil. S. 33) weisen auf eine im Münchner Kunstgewerbe hochentwickelte Eisentechnik hin.[1])

Glasmalerei, Grabmalkunst und Mosaik waren in höchst anregender und vielfach achtunggebietender Weise vertreten, Wir haben darauf schon im vorigen Jahrgang (S. 294—301) mehrfach hingewiesen; auch wird diese Zeitschrift auf mehreres noch zurückkommen.



HOCHALTAR DER GEFANGENANSTALT LANDSBERG A. L. ENTWORFEN VON OBERBAURAT HÖFL UND ARCH. LÖHNES. FIGÜRL. ARBEITEN HANS MILLER

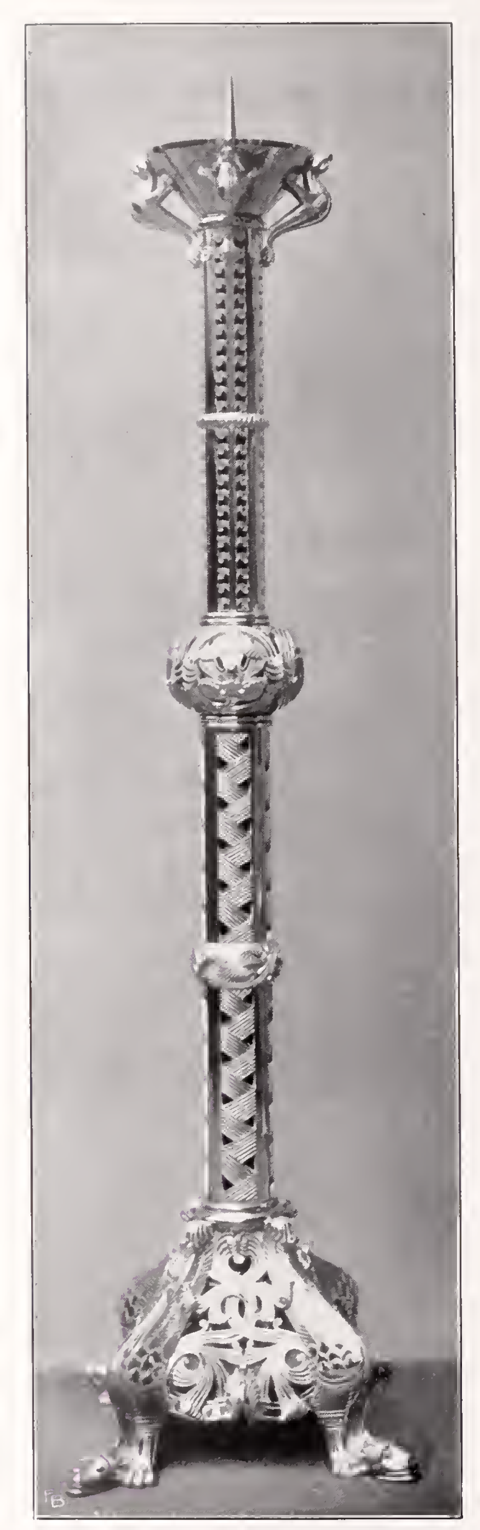
Arg vernachlässigt ist bekanntlich die kirchliche Paramentik. Was davon aus neuerer Zeit in Gebrauch ist, erhebt sich größtenteils nicht über Fabrikarbeit. Die mit schreiend bunten Anilinfarben gefärbten und mit konventionellen Ornamenten bestickten Gewänder sind weit entfernt von der geschmackvollen Einheit, die sich in früheren Jahrhunderten von der Architektur bis auf die Kirchengeräte und -Gewänder erstreckte. Es wird so kommen müssen, wie auf den andern Gebieten kirchlicher Kunst auch, das kirchliche Kunstgewerbe muß durch Künstler gehoben werden. Wir wollen es dankbar anerkennen, wenn sich solche finden, die gleich Bernhard Wenig das Verständnis für diese Aufgaben mitbringen und wenn Arbeiten entstehen, wie wir sie auf der letzten Münchner Ausstellung gesehen haben. Das von Joerres nach Entwürfen von Wenig ausgeführte Meßgewand, die Fahnen dieses Künstlers (Abb. S. 214—216) können als Vorbilder gelten.

Nach all dem zu schließen, scheint sich ein Umschwung im kirchlichen Kunstgewerbe vorzubereiten. Wie in der Architektur und Plastik, geht man auch in der Sachkunst allenthalben auf gute alte Vorbilder zurück. Die künstlerische Auswertung der Tradition soll an Stelle gedankenloser Nachahmung treten.

[1]) Mehrere schöne schmiedeiserne Altarleuchter von Reinhold Kirsch in München sind abgebildet im 4. Heft des Pionier S. 28, 29 und 30.



RUD. HARRACH (FIRMA F. HARRACH & SOHN) TABERNAKEL DES HOCHALTARS S. 200
In Metall getrieben, mit Mosaikeinlagen und Glasflüssen



RUDOLF HARRACH SANCTUSLEUCHTER
Modell von Alois Müller. Guß, 2 m hoch

Das zu würde- und weiheloser Fabrikarbeit erniedrigte kirchliche Kunstgewerbe soll gehoben und in seinen künstlerischen Bestrebungen unterstützt und gefördert werden. Dann wird auch in geschickter Anlehnung an die Tradition, die deshalb nicht Konvention zu werden braucht, Neues erstehen. Das Können wird wieder zur Kunst im Handwerk führen und aus der Handwerksgerechtigkeit wird Schönheit erblühen. Die Münchner Werkstätten könnten es ganz gut wagen, eine solche Renaissance des kirchlichen Kunstgewerbes einzuleiten.

DAS EINSTIGE ORATORIUM BEI Sta. MARIA IN VALLICELLA IN ROM

Von Dr. M. SCHWARZ (Rom)

Mit 3 Abbildungen S. 186 und 187

(Schluß)

Bei der Ausgestaltung der einzelnen Teile verfährt Boromino wie der modernste Architekt; er studiert den vorliegenden Zweck in seiner ganzen Eigentümlichkeit und paßt ihm die Form an, unbekümmert darum, ob sie auch die herkömmliche ist. Äußerst lehrreich ist da sein Refektor. Fast immer ist dies in den Klöstern Roms ein alltäglicher rechteckiger Saal; Boromino wählte als Grundfläche ein Oval und überwölbte es in einer entsprechenden Kalotte, ähnlich wie Vignola seine Kirche Sta. Anna dei Pala frenieri. Ein zufälliger Umstand ward dazu Anlaß. Es stand mitten auf dem Bauplatz ein kleines Mietshaus, zu dessen Verkauf der Besitzer erst durch einen voraussichtlich langwierigen Prozeß gezwungen werden mußte; die Zugangstreppe des Häuschens bedeckte nun eben die Ecke des für den Speisesaal bestimmten Platzes. Um mit dem Bau beginnen zu können, mußte Boromino diese Ecke vermeiden. Wollte man auf eine regelmäßige Grundfläche nicht verzichten, so war dies nur auf dem gewählten Weg zu erreichen. Wie von selbst war damit zwei anderen Forderungen genügt, die die Verhältnisse stellten. Die Höhe des Refektors war durch die zum Teil schon stehenden Parterrehallen festgelegt; sie hätte für einen rechteckigen Saal von der gewünschten Länge und Breite nicht gereicht, selbst wenn man für ihn das tiefere Niveau der Kirche annahm; im eiförmigen Gewölbe dagegen begnügte sich das Auge, das den Raum nach hinten immer enger werden sieht, mit der verfügbaren Höhe. Boromino beabsichtigte dem Kunstgriff noch nachzuhelfen, indem er über den Fenstern in berechneter Höhe Kappen in das Gewölbe einschneiden ließ. — Zweitens bot die ovale Anlage eine günstige Akustik, die wegen einer dem Institut eigentüm-

lichen Übung außerordentlich wichtig schien. Nach Beendigung des Essens hatte nämlich nach der Regel einer der Patres einen Moralkasus vorzulegen, über den sich andere im Gesprächston äußerten. In dem niedrigen, nach oben einheitlich gerundeten Saal konnte man der Rede leicht folgen, zumal fast der ganze Kreis dem Sprecher auf den Mund sehen konnte. Boromino formuliert hier den bedeutsamen Grundsatz: eine ungewöhnliche Form, aber die angemessenste (il più proprio), die sich für das Institut finden ließ.

Eine nicht ganz so neue Idee — Vignola z. B. hatte sie schon hundert Jahre früher im Schloß Caprarola angewendet — ergab den Aufriß der Höfe (vgl. den Querschnitt durch den kleinen Hof, Abb. S. 186 unten). Um die nötige Zahl von Zellen zu gewinnen, mußten auf das Parterre noch drei Stockwerke aufgesetzt werden. Bei dieser Höhenentwicklung wurde aber selbst schon der größere Hof schachtartig tief, für Luft und Licht zu wenig zugänglich. Da rettete der Gedanke, das Gebäude nach innen schon über dem Korridor der ersten Etage flach zu schließen. Hier bot sich dann noch eine auch sonst erwünschte Terrasse, wo man bei jeder Tageszeit im Sommer eine gute Strecke Schatten und im Winter ebensoviel Sonne hatte: in aller Bequemlichkeit konnte hier die ganze Kommunität das Brevier rezitieren, auf und ab gehend oder zu zwei und zwei auf den Bänken der Balustrade sitzend.

Auch aus diesem Kunstgriff ließ sich bei konsequenter Weiterführung ein zweiter Vorteil entwickeln. Der Korridor des »piano nobile« mußte der Hofarchitektur wegen bedeutend höher sein als die auf ihn sich öffnenden Zellen bei ihrem geringen Quadratinhalt sein durften. Ein Mezzanino wollte man nicht einfügen, um nicht einen Teil der Patres von vorneherein in minderwertige Zimmer zu verbannen. Es war aber schwierig, die Zimmerhöhe von der des Korridors unabhängig zu machen. Die Überlegung, daß man die Zellen des dritten Stockwerkes doch nicht auf die bei Nacht und Regen unpassierbare Terrasse konnte münden lassen, wies den Ausgang. Hier oben war auf alle Fälle ein schmaler innerer Gang notwendig. Boromino legte nun auch schon unter diesem, im zweiten Stock einen ganz gleichen ein, so daß die Decke der Zimmer im ersten nicht auf das Niveau der Terrasse hinaufzureichen brauchte. Durch Fenster in den Hof hinaus konnten die Gänge ohne Mühe beleuchtet werden.

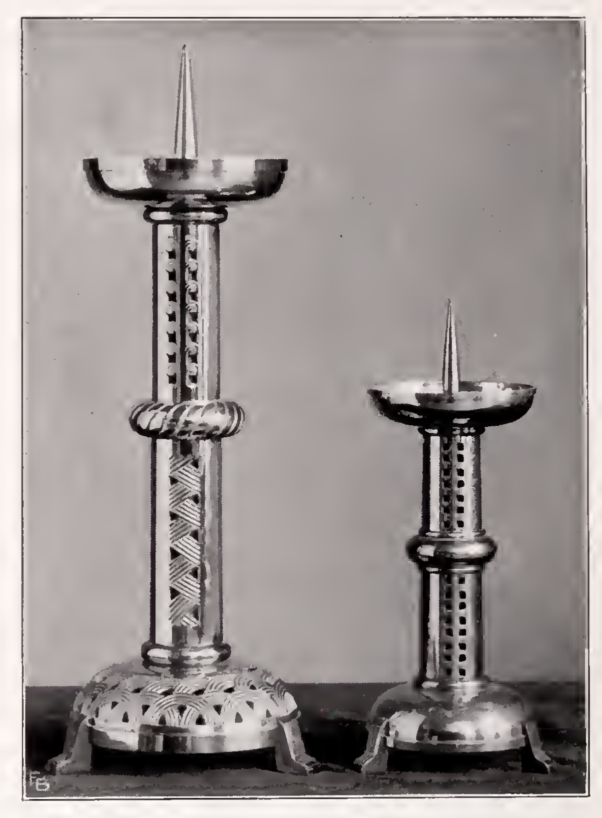
Eine dritte Neuerung löste die immer äußerst schwierige Abortfrage — Boromino spricht in seinem Bericht davon nicht ohne sich beim Leser zu entschuldigen. Am liebsten hätte er für das Haus eine eigene Kloake gebaut; aber die Durchführung bis zum Tiber wäre zu teuer gekommen; so mußte er an die öffentliche Leitung anschließen. Da er die modernen Spülsysteme nicht kannte, mußte



RUDOLF HARRACH (FIRMA F. H. & SOHN) ALTARKREUZ
Ausführung in vergoldeter Bronze, Kreuz schwarz oxydiert mit Goldeinfassung und Steinen

er auf andere Weise möglichst für eine selbsttätige Reinhaltung der Verbindungen sorgen. In den kleineren Anlagen an der Pforte und in den Wirtschaftsräumen wurde sie dem eingeleiteten Regenwasser und den Brunnenabfällen überlassen. Zur Hauptanlage benützte er nach einem, wie es scheint durchaus eigenen Gedanken den Kern der vierläufigen Treppe zum Refektor, der vom Fuß des Gebäudes bis ganz oben reichte und einen fast quadratischen Schacht bildete. Er ordnete unter dem Dach frei über dem Hohlraum auf eigenen Bogen zehn Klosetts an, die jener Zeit für das ganze Haus zu genügen schienen. Doppelte Türen verhinderten, daß Gerüche in die Korridore hinausdrangen.

Als Material, in dem alles hergestellt werden mußte, war vom Bauherrn das billigste vorgeschrieben, der Ziegelstein. Weder für Türpfosten noch Kamine noch sonstiges Detail durfte außerhalb der gottesdienstlichen Räume und des kleinen Hofes der edlere Travertin verwendet werden. Die Zierformen waren damit auf das Ärmlichste beschränkt. Boromino verzweifelte trotzdem nicht an künstlerischer Wirkung. Wieder spricht er hier einen Grundsatz aus, auf den man sich heute wie auf etwas Neues besinnt: die Schmuckheit eines Gebäudes kann ohne reichere Dekoration, auch schon durch richtig gewählte Proportionen und Umrisse erreicht werden; er gebraucht den Vergleich mit dem Kleide des Menschen, bei dem billiger Stoff in elegantem Schnitt besser wirkt als das teuerste Tuch in ungeschickter Mache. Als das Schönste in seinem Hause schätzt er die gewissenhaft proportionierten großen Säle und besonders die Durchblicke durch lange Raumfluchten. Er freut sich beim Gedanken, daß der Blick, wenn bei musikalischen Aufführungen alle Türen geöffnet sind, durch die reich abgewechselten Räume der »Foresteria« schweift und dann noch durch das ganze Oratorium bis zum Musikchor. In der Fremdenwohnung sucht er dem Hauptsaal durch Abschrägen der Ecken und runde Überleitung aus der Wand in die Decke die nötige Höhenwirkung zu geben; das Schlafzimmer daneben ist eigens niedriger gemacht als intimerer Raum. Beim Passieren der Treppe zum Refektor sieht man auf jedem Absatz durch ein Fenster in die Wandelhallen, über 80 m weit. Im obersten Geschoß der Haupttreppe führt er die Wand, welche die beiden Läufe bis dahin trennt, nicht weiter hinauf, so daß oben eine weite, luftige, von zwei Seiten beleuchtete Halle sich



LEUCHTER ZUM HOCHALTAR S. 200 — ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON R. HARRACH (FIRMA F. HARRACH & SOHN)



RAUCHFASS UND SCHIFFCHEN. ENTWURF VON PROF. ROMEIS, AUSGEF. VON HARRACH & SOHN
In Messing getrieben und versilbert

ergibt. Was mit der ovalen Anlage mehrerer Nebentreppen für eine besondere Wirkung beabsichtigt war, ist leider nicht zu ersehen.

Wo Pilaster anzubringen sind, sieht er darauf, sie möglichst stark aus der Mauerlinie heraustreten zu lassen, damit sie »die ihnen eigentümliche Schönheit« entfalten. Auch in der Farbe unterscheidet er sie womöglich von der Mauerflucht indem er sie in helleren Ziegeln ausführen läßt. Zu seinem Leidwesen muß er im ersten Stock des großen Hofes die Loggia schließen; er setzt nun wenigstens die dünne Wand so weit nach innen, daß außen zwischen den Pilastern Balkone bleiben. Die kahl wirkenden getünchten Mauerflächen belebt er mit vollem Bewußtsein des Effektes durch eine Art »hängende Gärten«; in den Ecken neben den Pilastern, oben auf der Balustrade, unten im Hof, überall wo Platz ist, werden große Tongefäße aufgestellt, in denen Zitronenbäumchen ihr Grün entfalten sollen; auf den genannten Balkonen soll außerdem jeder Inhaber des zugehörigen Zimmers Blumen seiner Wahl in Töpfen pflegen. Wenn Gurlitt[1]) die Höfe freudlos fand, war es, weil er sie nicht in diesem Schmuck sah. — Borominos Sorge um die architektonische Wirkung ging ins kleinste. In dem schon vor ihm hergestellten Gang zwischen Kirche und Sakristei lief am Ansatz des Gewölbes ein Gesims hin; er ließ es abschlagen, weil es den Gang niedriger machte.

Boromino ist durchdrungen gewesen von der Einsicht, daß konsequente Zweckmäßigkeit und richtige Proportionen ein wichtigstes Element der Baukunst sind. Immerhin hat auch er das unangebrachte Streben seiner Zeit geteilt, die Monumentalarchitektur des Palastes auf das billige Nutzgebäude zu übertragen. Nur ungern hat er auf reichere Dekoration verzichtet; aus Ziegeln wenigstens stellt er einfache Kapitelle her für seine Pilaster, weil keine marmornen zur Verfügung waren. Die Herrschaft der Symmetrie, des Schemas erkennt er ohne Widerspruch an, so sehr er unter ihr seufzt, da vieles im vorhandenen Bau einer Einbeziehung in das System zu spotten schien; mehrfach mußte er zu perspektivischen Kunststücken greifen. Als das, was ihn am ganzen Bau zumeist befriedigt, »weil es das meiste Studium gekostet«, nennt er bezeichnenderweise: daß es ihm gelungen ist, die Treppe zum Refektor genügend zu beleuchten, ohne die Fensterlinie der hinteren Front zu unterbrechen und ohne die Gewölbe- und Stufenhöhe von Absatz zu Absatz zu ändern. In den Höfen verwendet er die größtmöglichen Pilaster; er tut sich etwas darauf zu gute, daß er als erster wieder zwei Stockwerke in einer Ordnung zusammengefaßt

[1]) Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. S. 360.

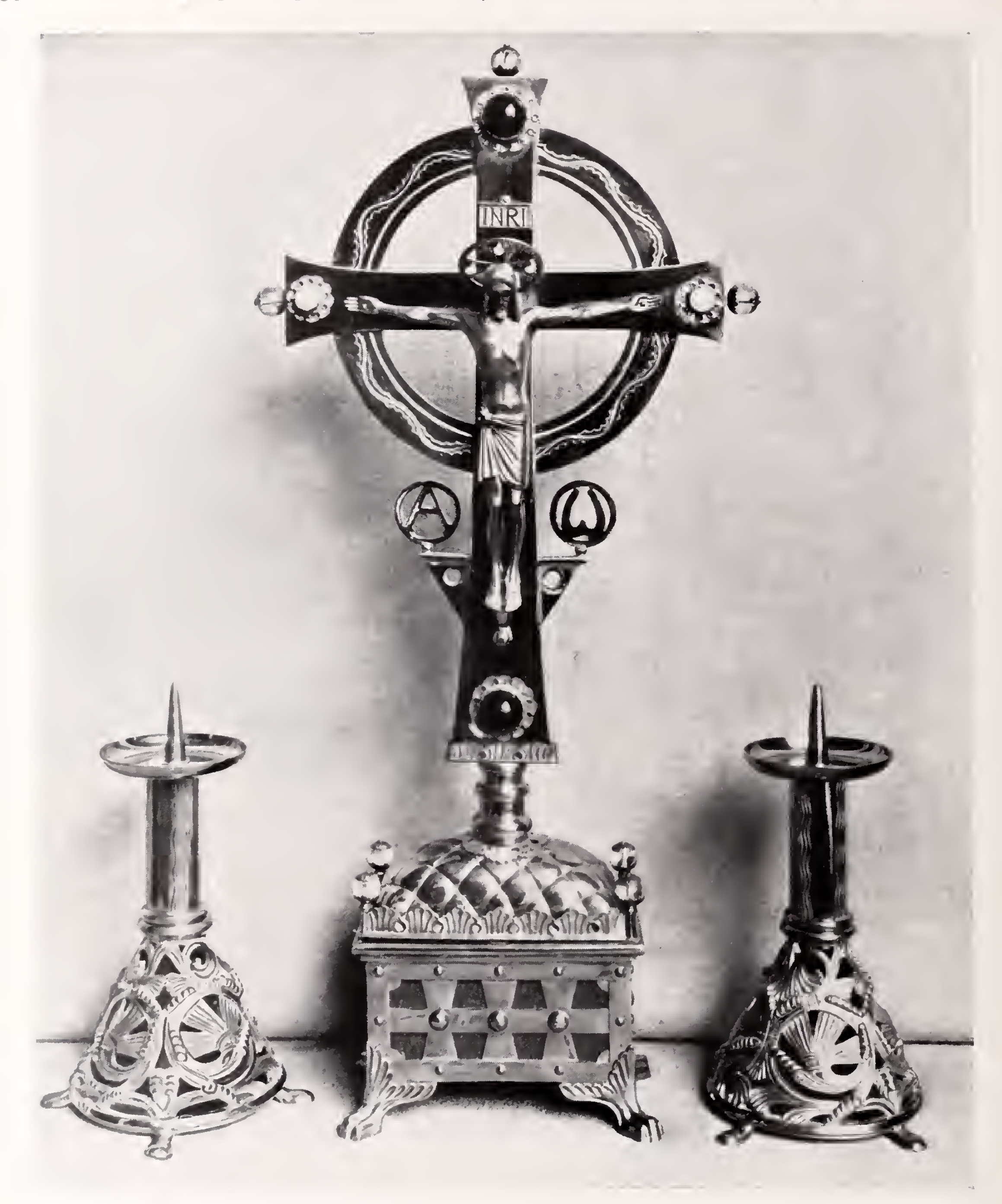


RUDOLF HARRACH (FIRMA F. HARRACH & SOHN) KELCH
Silber, halbmatte Vergoldung, am Nodus mattgrüne Edelsteine (Chrysoprase)



RUDOLF HARRACH KLINSEL

Getriebenes Messing



ALTARKREUZ UND LEUCHTER VON VERGOLDETEM METALL VON STEINICKEN & LOHR, MÜNCHEN
Ausstellung München 1908

habe, nachdem das von Michelangelo an den Kapitolspalästen gegebene Muster ein Jahrhundert hindurch unverwertet geblieben. Er rühmt von seinen Pfeilerkolossen, sie machten ordentlich Lärm (fanno gran rumore), ohne zu überlegen, ob das im armen Klosterhof auch am Platz ist. Der größte Mißgriff in dieser Richtung ist, daß er dem in das Wohnhaus eingegliederten »Oratorium« eine förmliche Kirchenfassade anklebte und zwar eine auf Täuschung berechnete. Für eine aufrichtige war kein Platz vorhanden, da die Schmalseite verbaut war. Die für Auswärtige bestimmte Türe führte vom Kirchenplatz seitlich in eine Vorhalle und von hier im rechten Winkel in den heiligen Raum; sie war also architektonisch ganz tonlos; trotzdem steigerte sie Boromino zum Portal, so daß der Eindruck entsteht, als wäre ihr gegenüber der Altar; die Steigerung geschah



o *Ausstellung München 1908*

ALTAR EINER SEITENKAPELLE
ALTARENTWURF VON KARL BAUER-ULM
RELIEF VON PROF. MAX HEILMAIER

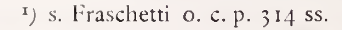


KELCH AUS VERGOLDETEM SILBER, MIT STEINEN BESETZT ENTWURF VON BERNHARD WENIG, AUSFÜHRUNG VON STEINICKEN & LOHR

auf ganz gewaltsame Weise; es bedeckte von der Fassade nur der untere Teil des linken Flügels etwas vom Oratorium, während der obere Teil und der ganze rechte Flügel profane Räume hinter sich hatten.

In der Ausführung dieser Fassade kam nach dem Bericht — ein Beschauer hat sie sicher noch nie bemerkt — eine gewisse Symbolik zur Geltung. Ihre groben, in Ziegel aufgeführten Pilaster mit dem vereinfachten Detail sollten das Oratorium als der in Travertin verkleideten Kirche untergeordnet, als ihre »Tochter« kennzeichnen. Ihre fünfteilige Gliederung nach links und rechts sollte an die Gestalt eines Mannes mit ausgebreiteten Armen erinnern; der oval vortretende Türvorbau entspräche der Brust, der Balkon darüber, vor der Bibliothek, dem Hals. Die barocke Idee, Bauformen so aus der Menschengestalt zu entwikkeln, muß der Zeit besonders entsprochen haben; sie liegt, wenn die im Besitz eines römischen Architekten befindlichen und von ihm publizierten Zeichnungen wirklich von Bernini stammen,[1]) auch den Kolonnaden von St. Peter zugrunde. Allzuwichtig muß Boromino der »scherzo« nicht gewesen sein; denn in einer reicher gedachten Variante ist die fünfteilige Gliederung zu einer siebenteiligen erweitert. — Im Bericht vergißt er nicht hervorzuheben, daß seine Fassade nicht wie viele andere in Rom, unnütz hoch über das Gebäude aufragt. Das verschlägt in diesem Fall nicht viel; das ganze Schaustück entbehrt eben doch der Wahrhaftigkeit; es täuscht gewaltsam über Lage und Größe des Betraumes. Allerdings ist dies im ganzen Bauwerk wohl die einzige unerlaubte Täuschung; deshalb ist das Oratorium doch wohl nicht mit Recht als Muster borominesker Willkür verschrien.

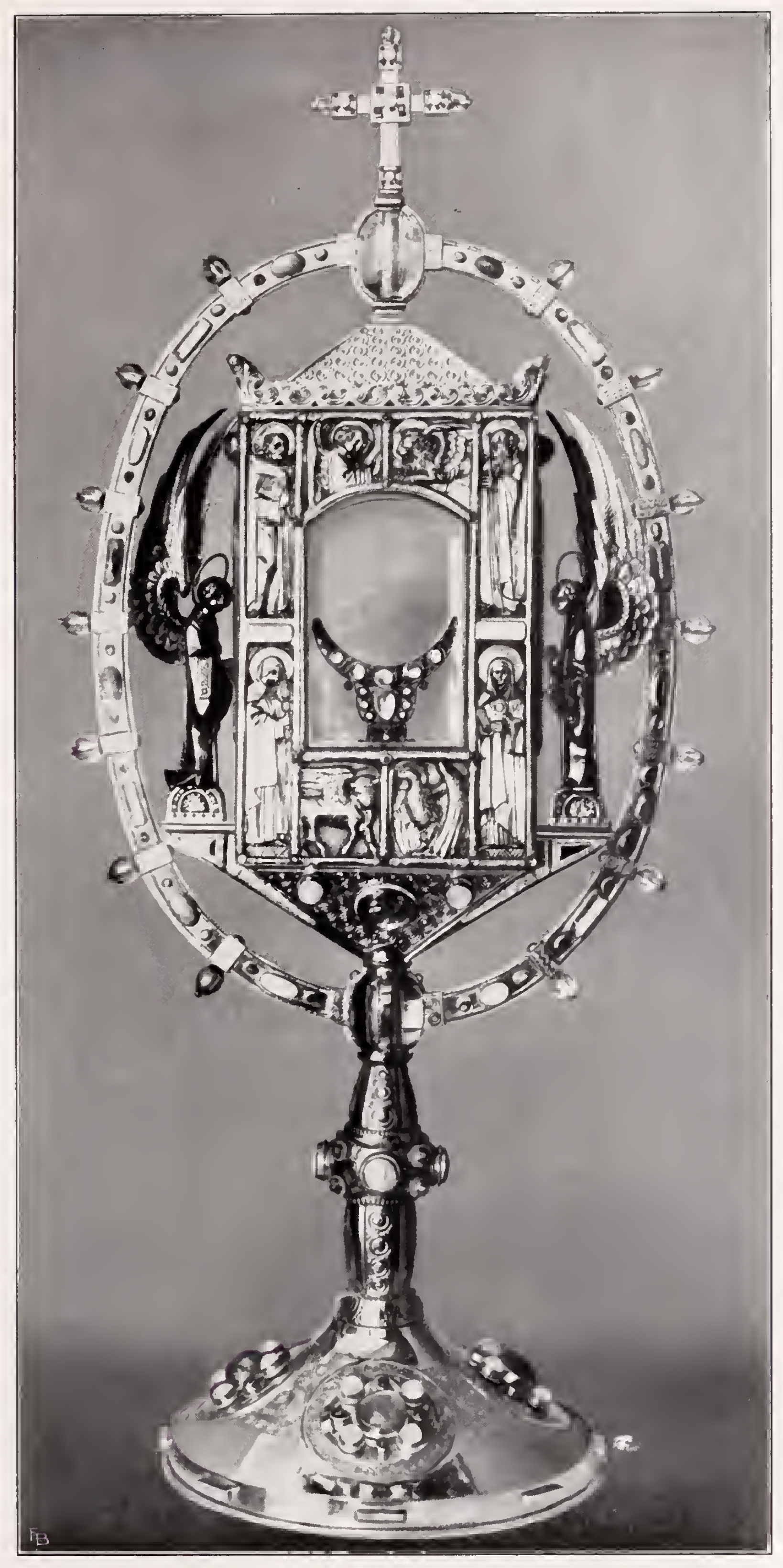
Es wurde schon bemerkt und mit dem Intrigenzweck begründet: in unserer Schrift wird die Aufmerksamkeit möglichst abgelenkt von den anfechtbaren Neuerungen. Nur an zwei kurzen Stellen wird eine Verteidigung versucht. Im Vorwort wird auf Michelangelo exemplifiziert; der große Meister habe erfahren müssen, daß ein Neuerer in den Formen auf Anerkennung lang warten muß; seine Gegner seien beständig daran gewesen, ihm die Bauleitung von St. Peter zu entreißen. Boromino fühlt sich offenbar in ähnlicher Lage; seinen Neidern ruft er das Sprichwort



[1]) s. Fraschetti o. c. p. 314 ss.



MESSKÄNNCHEN, AUS SILBER GETRIEBEN. ENTWURF VON BERNHARD WENIG; AUSFÜHRUNG VON STEINICKEN & LOHR



MONSTRANZ AUS VERGOLDETEM SILBER, MIT EDELSTEINEN BESETZT, FÜR DIE KIRCHE IN BLAICHACH BEI IMMENSTADT
STEINICKEN & LOHR (MÜNCHEN)



RUDOLF HARRACH (FIRMA F. HARRACH & SOHN) MONSTRANZ
Silber, getrieben. Frei aus der Hand gearbeitet.

unten eine geschlossene Wand bildeten und dem oben Sitzenden doch gestatteten, zwischen durch hinunter zu sehen. Eine solche Neubildung, meint er, könne nur verurteilen, wer nicht weiß, was in der Architektur erfinden heißt.

Sehr oft weist der Bericht auf die technischen Erfolge hin, auf die nie sich genugtuende Vorsicht und die glücklichen Neuerungen hierin. Da mußte Boromino zwei große Säle, das Oratorium und die Bibliothek auf einander stellen, von denen der obere noch dazu ganz frei, ohne Widerlager an der Langseite, aufragte. Um das Gewölbe des unteren auf alle Fälle sicher zu stellen, gab er den Mauern von unten auf eine außergewöhnliche Stärke und baute in die Ecken, als eine Art Streben, Querpfeiler ein; er bezeichnet drei antike Bauten, an denen er diesen Kunstgriff beobachtet, wie er auch sonst wiederholt ein aufmerksamstes Studium der römischen Ruinen verrät. Eine weitere Festigung des Gewölbes erwartet er von dem einen der Pfeiler an der unglücklichen Fassade. Er kann befriedigt konstatieren, daß in den acht Jahren seit der Fertigstellung dieses Traktes nicht der geringste Riß sich gezeigt habe. — Sehr viel tut er sich auf eine Neuerung im Einwölben des obersten Stockwerkes in den übrigen Teilen des Hauses zugute. Um hier die nötige Zimmerhöhe zu gewinnen, ohne das Dach über ein gewisses Maß heben zu müssen, führte er die Wölbungslinie frei in den Dachraum hinauf; die Mauer war so dick, daß die Decke nur die Hälfte brauchte, um aufzusitzen, auf die andere konnten die Dachsparren noch aufliegen. Boromino findet einen gewissen Reiz darin, daß man beim Blick aus den Fenstern draußen unmittelbar das Dach über sich hat, während drinnen sich die Decke erst viel höher schließt. Er hatte diesen Kunstgriff schon im Palast der Falconieri erprobt und empfahl ihn später auch dem Papst Innozenz X. für einen großen Saal in seinem Palast (an piazza Navona?), dem man schon eine flache Decke hatte geben wollen, weil die gewöhnliche Wölbung nicht anging.

Boromino verstand seine Aufgabe als Bau-

zu: l'invidia, fratel mio, sè stessa lacera; mit eigentümlich verhaltener Empfindung spricht er aus: wenn der Architekt immer nur Kopist sein dürfte, hätte ganz sicher er ein anderes Handwerk sich gesucht. — Im Lauf der Schilderung kommt er zu den auffallenden Balustern an der Loge der Kardinäle im Oratorium; er hat sie gegen alle Regel nicht rund, sondern dreieckig gestaltet, weil sie so, richtig gegen einander gestellt, für den Blick von



MONSTRANZ FÜR DIE ST. PAULSKIRCHE IN MÜNCHEN VON RUDOLF HARRACH. SILBERVERGOLDET. DIE BEIDEN ELFENBEINENGEL MODELLIERT VON GEORG ALBERTSHOFER



RUDOLF HARRACH MODELL ZU EINER MONSTRANZ

meister, wieder in durchaus modernem Sinn, dahin, daß er nicht bloß für die Mauern, sondern auch für die Ausstattung der Räume verantwortlich sei. Er verschaffte sich aus diesem Grunde eine genaue Kenntnis der verschiedenen Hantierungen, die in jedem einzelnen vorzunehmen wären: bei der Einrichtung des »Oratoriums« denkt er z. B. daran, daß es für den Prediger unangenehm wäre, sich durch die Menge der Versammelten durchdrängen zu müssen; er richtet ihm nicht weit von der Kanzel ein Plätzchen her, an das er unbemerkt gelangen und wo er ungestört den Stundenschlag abwarten kann. — Er sorgt dafür, daß man in der Bibliothek beim Benützen eines Buches von der oberen Galerie nicht jedesmal in den Saal heruntersteigen muß, sondern oben ein Tischchen findet, und er gibt demselben seinen Platz an einem Fenster, von dem der Blick auf die grünen Hügel des Janikel fällt — ein feiner Gedanke, durch den er die »hängenden Gärten« der Höfe ergänzt: die vielbeschäftigten Patres sollen mitten in der Stadt ein Stück freier Natur haben; in derselben Absicht hat er von den Wohnzellen des obersten Stockwerkes, aus welchen man über die Stadt weg in die Landschaft sieht, aufs sorgfältigste den Charakter der Mansarde ferngehalten; sie sollten als die angenehmsten im Hause gelten. Das Refektor mit allem Zubehör ist mit besonderem Bedacht eingerichtet. Die Küche muß zugleich nahe am Saal sein, damit schnell serviert werden kann, und fern von ihm, damit ihr Geruch und Geräusch nicht belästige; in diesem Sinn verlegt Boromino sie an den spitzen Winkel des Wirtschaftshofes und führt die Verbindung mit dem Saal so, daß die Störungen durch die Wendung des Weges aufgehalten werden und die Diener doch mit wenig Schritten hin und zurück kommen (s. Abb. S. 187). Der Gast am Ehrentisch sieht bei offener Türe in einen hell erleuchteten Raum mit einem fließenden Wasser — der piazza d'arme nennt ihn Boromino scherzweise, weil darin Teller, Schüsseln, Weinflaschen, Obst usw. aufbewahrt und hergerichtet werden. Den Diener, der hier schaltet und dem der Römer in seiner repräsentativen Art den Titel »refettoriere« gibt, stellt sich der Architekt beim Spülen des Geschirres vor und er disponiert ihm Marmortische und Schränke so, daß sie ihm zur Hand stehen. Zwischen diesem »Arsenal« und dem Speisesaal wird einer Forderung Genüge geleistet, die wieder eine der Kongregation eigentümliche Übung stellt. Man kennt das Reinlichkeitsgefühl als einen charakteristischen Zug des hl. Philipp Neri, der zur hl. Messe nicht einen Kelch gebrauchen wollte, den schon ein anderer benützt; er machte seinen Söhnen peinlichste Reinlichkeit zur Pflicht; sie mußte in der Sakristei herrschen, was, wie unser Bericht anführt, alltäglich viele auswärtige Priester ins Haus zog; sie herrschte auch bei Tisch; vor jeder Mahlzeit mußten die einzelnen eigens die Finger waschen und dann eigenhändig die Serviette mit dem Tischzeug dem angewiesenen Kästchen entnehmen. Im Vorraum des Refektors, in den die die Treppen Herabkommenden zunächst treten, stellt Boromino alles, Wasser, Handtuch, numeriertes Kästchen so bereit, daß das

Geschäft ohne Stauung möglichst schnell sich abwickelt. Er zeichnet selbst die zwei Brunnen mit je vier Kränen und richtet es ein, daß dafür beim Graben der Fundamente gefundene Marmorstücke Verwendung finden. — Es sind im Bericht noch mehr Einzelheiten beschrieben, die Boromino als »Raumkünstler« charakterisieren. Die Ausstattung des, wie schon bemerkt, im Mai 1656 noch nicht fertigen Westtraktes mit den vielen Zellen ist noch nicht erwähnt. Aus Blatt 58 des Tafelwerkes ersieht man, daß Boromino auch da nicht nachlässig wurde; er hat sich nicht mit einer hotelmäßigen Aneinanderreihung identischer Zimmer begnügt.

In den kunstgeschichtlichen Büchern wird Boromino regelmäßig nur als der extravagante, von Eifersucht gequälte Rivale Berninis geschildert; den Ausgangspunkt bildet gewöhnlich der nur scheinbar tragische Abschluß seines Lebens; wie sich aus einem wiederholt veröffentlichten Gerichtsakt ergibt, hat er den unglücklichen Selbstmordversuch in einer Krise seines Nervenleidens begangen. Es stimmt das hergebrachte Klischee nicht ohne weiteres mit dem Bild überein, das unsere »Relation« von seiner Arbeitsweise gibt. Zum mindesten ist es ein Problem, daß der Mann, der während der Regierung Innozenz' X. die Laterankirche neu gestaltete, die großen Bauten an piazza Navona und piazza di Spagna (St. Agnese und Palast der Propaganda) leitete, die noch unter Urban VIII. begonnene Universitätskirche St. Eustachio vollendete, im Jahre 1651 noch dazu wegen eines im Zorn begangenen Totschlages vor Gericht sich zu verantworten hatte — daß dieser Mann die gleichen zehn Jahre hindurch mit einer wohl beispiellosen Folgerichtigkeit und mit innigster Anteilnahme den Oratorianern einen Schauplatz ihrer Existenz errichtete, als hätte er immer mit ihnen gelebt. Daß er mit ganzer Seele bei der Arbeit war, dafür mag man seine oft wiederkehrende Versicherung als Beweis nehmen, daß ihm die göttliche Vorsehung jeweils den erlösenden Gedanken eingegeben habe, daß besonders der hl. Philipp Neri beim ganzen Bau ihn innerlich geleitet. Auch der Bericht selbst als literarisches Dokument spiegelt am allerwenigsten ein zerrüttetes Seelenleben wider. Obwohl offenbar alles auf die Wirkung auf den Papst hin angeordnet ist, kommt nirgends eine unschöne Gesinnung zum Vorschein; die gelegentliche Befriedigung über sich selbst — Selbstlob kann man nirgends sagen — ist durchaus naiv; eine Beschönigung gegen besseres Wissen kann ich an keiner Stelle bemerken; die wiederholte Erwähnung von Laienbrüdern der Kongregation, die Einzelheiten der Ausstattung gearbeitet haben, berührt angenehm wie ein Akt freundlichen Wohlwollens gegen die Bescheidenen. — Mit einer an klassische Schrift-



LEUCHTER FÜR DIE OSTERKERZE. ENTWURF B. WENIG AUSFÜHRUNG: STEINICKEN & LOHR



ALTARLEUCHTER AUS POLIERTEM MESSING. VON STEINICKEN & LOHR



KASULA (VORDERSEITE) VON BERNHARD WENIG
Vgl. Abb. S. 215

werke gemahnenden Klarheit und mühelosen Selbstverständlichkeit werden die oft recht verwickelten Verhältnisse und die Genesis der Lösungen ausgebreitet; eine Unzahl von Details wird aus lebendigster Anschauung heraus mitgeteilt.

Das Gebäude, das Boromino so in jahrelanger Arbeit dem Institute angeschaffen hat, ist von der gegenwärtigen italienischen Regierung seinem Zweck entzogen worden. Es läßt sich vermuten, daß man hier eine ähnliche Erfahrung macht wie beim ebenfalls enteigneten Collegio Romano der Jesuiten, das man zu nichts recht gebrauchen kann und gern wieder los hätte. Das ist eben der Fluch, der dieser Sünde an der Architektur, der Zweckentfremdung, naturgemäß folgt.

STUTTGARTER KUNSTBERICHT

Vom Württembergischen Kunstverein. Carl von Häberlin. Friedrich Keller im Stuttgarter Galerieverein. Stuttgarter Künstlerbund. Schwäbische Maler. Erich Erler-Samaden. Die Münchner »48«. Münchner, Berliner, Dresdner, Wiener und andere Maler. Plastiker.

Von ERNST STÖCKHARDT

Der Württembergische Kunstverein stellt sich begreiflicherweise in erster Linie den einheimischen Künstlern zur Verfügung, manches junge, aufstrebende Talent verdankt ihm sein Emporkommen, und es ist infolgedessen nirgends ein besserer Überblick über deren Leistungen zu gewinnen, wie in jenen sachkundig geleiteten Räumen. Dort aber bot sich mir jüngst ein überraschendes Bild.

So weit ich zurückdenke, so viele Gemäldesammlungen ich besichtigt habe, noch niemals sah ich ein solch »ausverkauftes Haus«, wie gelegentlich der Ausstellung von Gemälden und Skizzen unseres Nestors Carl von Häberlin-Stuttgart. Alle seine kleineren Arbeiten trugen den Vermerk »Verkauft« — eine geradezu phänomenale Erscheinung, vollends in jetziger geldarmer Zeit, wo bei den, ich möchte sagen: berüchtigten (weil die Künstlerschaft schwer schädigenden sogenannten) Kunstauktionen oft kaum der Rahmen bezahlt wird. Mancher jüngere Maler aber wird nicht ohne Neid den Riesenerfolg des 1832 geborenen Meisters beobachtet haben. Es wäre aber ein großer Irrtum, ihn lediglich als Ausfluß des Lokalpatriotismus aufzufassen. Die Häberlinsche Kollektion zeigte in hochinteressanter Weise den Werdegang des Künstlers von der Studienzeit in München bis in die letzten Monate. Ihren Mittelpunkt bildete das große, jetzt freilich nicht mehr zeitgemäße Galeriebild »Christenverfolgung«, in der Komposition deutlich an die Münchner Schule zu Pilotys und Lindenschmitts Zeit erinnernd, vorzüglich gezeichnet, im Kolorit etwas matt, wie es damals eben beliebt war, bis auf die kräftig und effektvoll hervortretende Mittelgruppe des gesteinigten greisen Märtyrers und seiner schönen Tochter — trotz der veränderten Geschmacksrichtung ein Werk von hohem, künstlerischem Wert, welches immerdar eine Zierde des Braith-Museums in Biberach bilden wird. Ebenfalls überaus fein in der Zeichnung und dem an niederländische Vorbilder erinnernden Kolorit ist das kleine Bild »Ein Humanist«, während das große Gemälde »Gewissen« der späteren Freilicht-Periode angehört: Ein von den Furien Verfolgter hat sich in eine Höhle geflüchtet, um hier seinem Leben ein Ende zu machen, jene aber drängen aus dem hellen Tageslicht nach — ein packender Vorwurf! Sichere, wie immer exakte Zeichnung, effektvolle Farbenkontraste bringen diese naturalistisch durchgeführte Komposition zu höchster Wirkung. Von Theatralik und Atelierlicht ist hier schon nichts mehr zu spüren, und dieser Richtung blieb der Meister treu, wie sein großes Familienbild »Im Garten« aus dem Jahre 1908 deutlich zeigt, welches zugleich die ungeschwächte Künstlerkraft der 76jährigen Meisters erkennen läßt: Ganz sonnig, ohne raffinierte Reflexe gemalt, sitzen die lebensgroßen Figuren in anmutiger Gruppierung und Ungezwungenheit um den Tisch im Grünen.

Bevor ich zu unseren jüngeren Künstlern übergehe, möchte ich hier der umfangreichen Kollektion von Gemälden, Skizzen und Studien gedenken, welche unter der dankenswerten Ägide des Stuttgarter Galerievereins fast gleichzeitig mit der Häberlinschen im Museum der bildenden Künste zur Ausstellung gelangte, unseres 1840 zu Neckarwaihingen geborenen Professors Friedrich Keller-Stuttgart, dem Nachfolger Häberlins als Leiter der technischen Malklasse an der Kunstakademie. Wohl waren von nah und fern Werke von ihm zusammengetragen, um ein ungefähres Bild seines Lebenswerkes zu bieten, aber es fehlten doch gerade jene großen dekorativen Arbeiten, die Keller für den Drachenfels a. Rh., für das Justizgebäude in Ulm, für diverse Kirchen u. a. O. geliefert hat und des Meisters bedeutendste Werke darstellen. An deren Stelle traten wenigstens mehrere flott hingeworfene skizzierte Entwürfe, welche die Sammlung wirkungsvoll ergänzten. Hierbei zeigte sich evident, daß die großzügige dekorative Kunst Kellers ihren grundlegenden Ursprung in der Dekorationsmalerwerkstatt hat, wo er seine Laufbahn begann und sein Talent entdeckte. Dies führte ihn nach

München und wurde von ihm in unermüdlichem Studium unter Wilhelm Lindenschmitts Anleitung, durch Piloty, Makart und andere Größen der damaligen Münchner Künstlerwelt beeinflußt, zur nachmaligen Bedeutung weiter entwickelt, ohne von der damals beliebten Anekdotenmalerei merklich angeregt zu werden. Derartiges fand sich in der hiesigen Ausstellung nicht vor. Unter seinen hier zusammengebrachten Gemälden ragten die »Steinbrecher« (1879. Hamburger Kunsthalle) am mächtigsten hervor, in interessanter Weise ergänzt durch die mit höchster Feinheit gemalten kleinen Steinbruchstudien, wie überhaupt Kellers Studien geradezu vorbildlich genannt werden müssen. Deren enorme Zahl und klassische Ausführung konnten der hiesigen jüngsten Malergeneration so recht deutlich zeigen, wie früher zeichnerisch studiert wurde. Auch eine Anzahl religiöser Bilder war ausgestellt, welche Keller bekanntlich mit Vorliebe malte. Seine »Grablegung« (1884) ist schon längst im Besitz der hiesigen Staatsgalerie, ihre Vorzüge sind wohlbekannt. In zwei interessanten Auffassungen war Christi Fußsalbung durch Magdalena vorhanden, eine ältere von 1889 aus dem Besitz eines Herrn Pfäfflin in Straßburg, ferner die meines Erachtens jene weit überragende jüngere von 1892 im Besitz des Hofrat Schmitt hier. Aus allerneuester Zeit stammt wohl das angefangene Gemälde »Lots Flucht«. Auf dem beigefügten skizzierten Entwurf treten die Gestalten von Lot und seinen Töchtern schattenhaft aus dem im Hintergrund brennenden Sodom hervor. Zwei erst in diesem Jahre entstandene prächtige Freilichtskizzen von Steinbrucharbeitern waren Glanznummern der später zu besprechenden Ausstellung des Stuttgarter Künstlerbundes, ein Beweis, wie frisch unser neunundsechzigjähriger Meister noch arbeitet.



KASULA (RÜCKSEITE) VON BERNHARD WENIG, AUSGEFÜHRT IN DER PARAMENTENANSTALT FIRMA M. JÖRRES FÜR DIE KIRCHE IN SCHWABERING

Daneben wollte die gleichzeitig ausgestellte, ihrem Umfang nach recht anspruchsvolle Kollektion des Balinger Künstlerpaares H. Caspar und Frau M. Caspar-Filser nicht befriedigen. Da ich jedes ehrliche Streben gern anerkenne, will ich das Talent und den Fleiß dieses Ehepaares nicht unterschätzen, nur darf er nicht in Flüchtigkeit ausarten. Auch das Großzügige in den Arbeiten der Frau Caspar-Filser wurde schon gelegentlich einer früheren Besprechung rühmend hervorgehoben. Was uns hier vorgeführt wird, sind häßliche, mindestens wenig schöne Gesichter und Gestalten, dabei ist die Zeichnung oft laienhaft unkorrekt. »Melancholie« von H. Caspar ist eine sitzende Frau in moderner Tracht, die malerische Vorzüge nicht aufweist. Seine »Römerin«, ein wenig bekleideter Halbakt, will sich wohl an klassische Vorbilder anlehnen, aber das Inkarnat ist tot und unwahr, das Ganze verfehlt. Besser gelang sein »Giovannino«, ein nackter Bube süditalienischer Herkunft, als Studie — nicht als Bild — lobenswert. Und das Porträt einer jungen Dame zeigt wenigstens Ansätze zu richtigem Sehen und eine gute Zusammenstellung der Farben. Frau Caspar-Filser aber fängt an, manieriert zu sein. Alle Achtung vor ihrem fast männlichen Talent, von dem wir Großes erwarten dürfen, aber nur dann, wenn die Künstlerin die ihr geläufige bodenständige Heimat naturwahr und nicht allzu skizzenhaft wiedergibt. Ihr großes Triptychon »Obsternte«, ihre »Herbstsaat« — übrigens nicht unbedeutende Arbeiten — leiden überdies an zu reichlicher Verwendung gelblichbrauner Töne. Auch ihr »Vorfrühling« leidet unter dieser Manier. Die »Schnitterinnen« im Weizenfeld erscheinen als ein schwächlicher Versuch nach Graf Kalckreuth; aber welch anderen intensiven Sonnenglanz zeigt dessen leichtbewegtes, reifes Kornfeld, z. B. »Im Sommer«! Weit glücklicher gelang der Künstlerin die duftige »Reife Wiese« und die in ihrer Zartheit ein wenig an Monet anklingende »Maisonne«. Auch hier freilich fehlt die Tiefe, und der Himmel ist zu blaß. Als in ihrer charakteristischen Färbung wohlgelungen ist dagegen die Alblandschaft »Tauwetter« hervorzuheben.

Auch Karl Schickhardt-Stuttgart beschränkt sich fast ausschließlich auf heimische Motive, einfache Landschaften aus dem Neckartal und der Schwäbischen Alb, aber hier finden wir wirkliche Natur, in die nichts »hineingeheimnist« ist. Freilich dürfte mehr Licht und Sonne in den meisten dieser zuletzt ausgestellten Arbeiten sein, die Luft dürfte leichter, der Himmel lichter sein. Als gelungen ist sein »Märzenschnee« hervorzuheben, ein stimmungsvolles Landschaftsbild mit dem Blick auf die fernen Berge der Alb. Die alte »Brücke bei Ditzenbach« im sonnigen maigrünen Wald mit hübscher Perspektive, desgleichen seine »Bäume am Wasser« zeich-



BRUDERSCHAFTSFAHNE VON BERNHARD WENIG, AUSGEFÜHRT VON DER FIRMA M. JÖRRES FÜR DIE KIRCHE IN SCHWABERING

nen sich durch frisches, duftiges Kolorit erfreulich aus. Sein »Sommertag« wurde auf der Ausstellung München 1908 mit Recht viel beachtet. Sein »Motiv bei Niedernau« mit den herbstlichen Pappeln, sein »Frühling« sind als besonders glücklich behandelt noch zu erwähnen. Beachtenswerte Skizzen vervollständigten seine Kollektion. Ungeteiltere Anerkennung fand eine Reihe von Gemälden, welche der von schwerer Krankheit genesene Otto Reiniger-Stuttgart, ein führendes Mitglied des Stuttgarter Künstlerbundes, nach längerer Pause ausstellte. Nicht ohne Grund gilt Reiniger als einer unserer bedeutendsten Maler. Wundervoll ergänzen Feinheit und Reichtum des Kolorits in seinen neuesten Gemälden den bekannten großen einheitlichen Stil des Meisters. Namentlich sein »Motiv bei Hamburg« mit dem zarten Duft des Meeres, sein »Abend am Kocher« im goldigen Schimmer der untergehenden Sonne, der von ihm mehrfach gemalte »Weiher am Tachensee«, dann das weite, von einem Bächlein durchzogene Feld, von rotumsäumten Wetterwolken beschattet, das alles dokumentiert den Meister im Fortschreiten zu immer größerer Vollkommenheit. Auch Albert Kappis-Stuttgart ist als tüchtiger Maler bekannt. Er war mit gut charakterisierenden Motiven vom Adriatischen Meer und der Ostsee bei Rügen und einem größeren Gemälde »Fischer am Bodensee« würdig vertreten. Hermann Drück-Neckarthailfingen begegneten wir schon oft in den Sälen des Württembergischen Kunstvereins und konnten ihm manches Lob zollen. Diesmal sandte er u. a. einige anspruchslose, sicher gezeichnete und gut aquarellierte Veduten aus Messina und Calabrien, von aktuellem Interesse infolge der kürzlichen Erdbebenkatastrophe. Sein »Sommertag« zeigt dagegen ein Stückchen Heimat in recht glücklicher Ausführung. Auch seine Gattin, Frau Elise Drück-von Stockmayer, zeigt ein hübsches Talent, namentlich ihr »Interieur« ist gelungen, während ihre Motive vom Gardasee fast allzusüß erscheinen. R. Thost-Stuttgart hatte neben mehreren Landschaften, von denen nur »Mondschein« (Wald mit Wasserspiegel) hervorgehoben werden kann, eine vorzüglich gemalte große Pastellstudie »Spiegelbild« (Rückenansicht einer Dame in weißem Kleid mit Porträtspiegelung) ausgestellt, welche starkes Talent und feinen Geschmack für dieses Fach verrät. C. Wahler-Stuttgart behandelte in zwei Pendants »Morgensonne« und »Abendsonne« das gleiche Motiv, eine sonnenbeschienene, malerische Dorfkirche, von denen namentlich die Abendstimmung gelungen ist. Emil Erich Rath-Stuttgart brachte vortreffliche Porträts, besonders gefiel dasjenige einer ergrauten Dame im Profil mit lebhaftem, liebenswürdigem Gesichtsausdruck. Auch das Porträt eines Herrn S. auf dunklem Hintergrund ist famos gemalt. — Eine kleine Künstlervereinigung »Die Freunde« brachte nicht viel Rühmenswertes. Das beste Stück dieser Kollektion war das Porträt einer Matrone von J. Kurz-Stuttgart. Von Eugen Hafner-Wickersdorf (Stuttgarter) wäre ein gut studierter »Neuschnee« im Wald und der duftige lichte »Frühnebel« erwähnenswert, von Eugen Stammbach-Stuttgart mögen einige Schneelandschaften, eine recht annehmbare »Gartenlaube« und der »Waldweg« mit hübschem Baumschlag hervorgehoben sein, aber ihm gelingen Luft und Himmel nicht, die sind geradezu bleiern schwer. Günstiger wirkten in jeder Hinsicht die zwei Pendants, welche dieser strebsame Künstler für die nachfolgende Ausstellung des »Stuttgarter Künstlerbundes« reservierte: Seine »Tannen« sind dort malerisch gruppiert und gut getönt, desgleichen seine »Parkgruppe«. Einer der Führer dieser größten Vereinigung von Künstlern der Residenz, Carlos-Grethe-Stuttgart, stellte wieder zwei »Crevettenfischer« aus, einen auf einem Fuchs, einen auf einem Schimmel stumpfsinnig im Schritt der schwachen Brandung entgegenreitend, beide im Halbdunkel vor Morgengrauen. Sein größeres Gemälde »Im Boot«, mit markigen, lebensgroßen Fischern bemannt, im Hintergrund nur eine grauweiße Fläche, erscheint übergroß.

Christian Landenberger-Stuttgart, auch ein hervorragendes Mitglied der Vereinigung, hat Porträts und Landschaften etc. ausgestellt, vielseitig, wie er ist. Von ersteren gefiel das Porträt des 78 jährigen Malers D. Bantel-Ebingen besonders, es ist markig und lebendig in Zeichnung und Farbe. Auch ein anderes männliches Kniestück, ein recht schwärzlich angelegter und skizzenhaft behandelter Kopf, ist brillant charakterisiert. Dagegen erscheinen in dem Bild »Am Gartenhaus« die

beiden lebensgrossen jungen Damen unkörperlich, flach und allzu skizzenhaft behandelt, eine Manier, die fast allen vorher besprochenen Porträts mit Ausnahme der von E. E. Rath gemalten, anhaftet. Die Farbe soll eben heutzutage alles sein, Zeichnung Nebensache, ein Irrtum, der sich späterhin schwer rächen dürfte, namentlich bei grossem Format. Wie schön wirkte dagegen die kleine ältere Skizze Landenbergers »Schnitter«. Hier stellte der Künstler plastische Gestalten in lebhaftem Rhythmus in ein wogendes Kornfeld. Weniger kräftig ist sein »Boot auf dem Ammersee«, die Abendstimmung ist doch wohl etwas zu süß. Immerhin ein Meister der Farbe, auf den Stuttgart stolz sein darf. Einen schroffen Gegensatz bildet der in früheren Berichten rühmend erwähnte Amandus Faure-Stuttgart, der noch immer mit Vorliebe dunkle Zirkusbildchen und groteske Szenen aus der Bohême darstellt und auch jetzt wieder solche brachte. Von ihm scheint der talentvolle junge Komponierschüler Molfenter tüchtig gelernt zu haben. Beide zeigen den geschlossenen Vorhang eines Zirkus, durch dessen Spalte intensives Licht in den dunklen Vorraum fällt und auf Molfenters Bildchen ein paar flott skizzierte Schimmel streift, während bei Faure Mitglieder der Truppe herumlungern. Von Faure, dessen Talent für Szenen à la Goya bekannt ist, waren noch manche famose Skizzen ausgestellt, so namentlich ein vorzüglich komponiertes »Theater in Paris«, zugleich übrigens ein stimmungsvolles »Kircheninneres«. R. Pötzelberger-Stuttgart stellte diesmal nur bescheiden aus. R. Pankok-Stuttgart war nur durch eine »Mühle« im Wald mit hübschem Wasserspiegel vertreten. E. Laiblin-Stuttgart krankt etwas an Farblosigkeit: Seine »Waldlandschaft« ist in der Zeichnung recht gut, der Himmel aber ist zu schwer. Diesen Mangel zeigt auch sein »Venedig«, eine übrigens beachtenswerte Arbeit. Gefälliger in der Tönung ist die »Hafeneinfahrt« von August Specht-Stuttgart. Seine Spezialität sind Motive von der Wasserkante, Fischer und deren Behausungen, Viehweiden auf der Düne u. dergl., die er mit Glück und Geschick behandelt. Alfred Schmidt-Stuttgart stellte einen »Abend am See« aus. Die wundervolle abendliche Färbung des Wassers, die Zeichnung ist vortrefflich. Von diesem jungen Künstler war gleichzeitig das »Porträt einer jungen Dame«, Kniestück, vorhanden, frappant ähnlich und flott hingestellt. Strich-Chapell-Sersheim sandte wieder einige große Landschaften, meisterhaft behandelt in Komposition und Kolorit. Erwin Starker-Stuttgart wirkt in seinen kleinen Bildern besser, wie in großem Format. Sein in Silberglanz liegender »Untersee«, die schäumenden Wasser des »Rheinfall« u. a. von ihm ausgestellte Bilder verdienen alles Lob. Fritz Lang-Stuttgart brachte eine recht gelungene »Fränkische Landschaft« in fein abgetönter grauer Regenstimmung. Auch sein kleiner »Schloßplatz«, der prächtige »Papagei« mit tiefgrünem Hintergrundgebüsch, die »Kühe auf der Alb« sind koloristisch fein behandelt. Ihm ist Farbe alles. Besser zeichnete Al. Eckener-Stuttgart seine in Tempera gemalten »Pflügende Ochsen«, wogegen die Landschaft zuviel rötlich-braune Töne zeigt.

Von Gesamtausstellungen nichtschwäbischer Maler nahm die von Erich Erler-Samaden hervorragendes Interesse in Anspruch. Der Bruder des berühmteren Fritz Erler-München von der »Scholle« zeigt sich da als eine markante Künstlerpersönlichkeit, der man den self made-man freilich ansieht. Wir wissen ja, daß er keine Malschule, keine Akademie besucht hat, und bewundern umsomehr den hohen Grad von Künstlertum, den er aus sich selbst und aus seiner Umgebung geschöpft hat. In der früheren winterlichen Einsamkeit des Ober-Engadin hat er gleich dem größeren Segantini eifrig in und an der Natur studiert, Luft und Gebirge



KASULA, NACH ANGABEN VON PROF. TH. SPIESS, ENTWORFEN VON F. GÄSSL. AUSGEFÜHRT IN DER STICKEREI-ANSTALT M. AUER

hat er Sommer und Winter in jenen weltverlassenen Höhen mit feinem Künstlerauge beobachtet, auch die Bewohner und Gäste des Landes haben sein Skizzenbuch bereichert. Aber während seine Landschaften unter diesen wertvollen Einflüssen fast ohne Ausnahme hervorragend schön und bedeutend ausfielen, wollen ihm die menschlichen Körper oft nicht geraten. Den klaren Hochgebirgston, die durchsichtige Luft, das matte Grün der Wiesen in jenen Höhen trifft Erler vorzüglich. So bewundern wir z. B. an der »Hirtenpredigt« die wunderbare Klarheit der Hochgebirgskette im Hintergrund. Und hier ist auch die nur flüchtig skizzierte Gruppe der Andächtigen im Vordergrund, gerade in ihrer Kleinheit, vortrefflich gezeichnet. Sein »Abendläuten« mit dem einsamen im Gebet stillhaltenden Reiter charakterisiert vorzüglich die unbeschreibliche Ruhe der Hochgebirgseinsamkeit bei herbstlicher Abendstimmung. Außerordentlich frisch wirkt die Schneestudie mit der streifenden gelben Katze. Die prächtige landschaftliche Umrahmung wird aber stark beeinträchtigt, wo Erler riesengroße Figuren, die monumental wirken sollen, hineinstellt. Ganz unverständlich freilich ist die »Winzermaske« mit Eule und Kakadu und dem geöffneten Käfig. Vorzüglich weiß er frischgefallenen lockeren Schnee wiederzugeben, so auf dem Gemälde »Heilige drei Könige« und »Winterstille« mit dem äsenden Hirsch, hier freilich dürfte die Mondnacht doch gar zu blau geraten sein. Seinem wiederholten Aufenthalt am Ammersee scheinen die blumenreichen Gemälde »Sommersonne«, »Garten am Walde«, »Garten einer alten Dame«, »Aprilsonne« u. a. ihre Entstehung



VORTRAGKREUZ VON RUDOLF HARRACH

zu verdanken, und auch in diesem Genre zeigt Erler seine große Kunst. Ihm kommt freilich zugut, daß eine so reichhaltige Kollektion ermöglicht, ihn im ganzen zu beurteilen, nicht nach einzelnen Arbeiten.

Wenn ich jetzt als mindestens ebenso interessant, freilich ganz anders geartet, die einige Wochen früher ausgestellt gewesene Sammlung der »48« aus der Münchener Künstlergenossenschaft erwähne, so geschieht dies des Kontrastes wegen. Gibt es doch kaum einen schärferen Kontrast als den zwischen jenem modernen Himmelsstürmer, der von keinerlei Schule abhängig ist, und unseren längst liebgewonnenen, längst anerkannten und berühmte Namen tragenden Münchnern. Und merkwürdig, obgleich diese H. Lindenschmitt, Franz Defregger, Alex. und Ferd. Wagner, Alois Erdtelt, Ed. Grützner, G. v. Canal, Toby Rosenthal, Rob. Schleich, W. Kreling etc. von unseren Jungen als veraltet längst abgetan sind, wie imponierten und erfreuten sie mit den meist noch unbekannten Arbeiten, welche sie hierher gesandt hatten! Vielfach hieß es: Ach, wenn doch die jungen Maler auch noch so malen könnten! Und die »Asphaltmalerei« aus der Mitte vorigen Jahrhunderts gefiel manchen besser, wie die neuzeitlichen Farbenzerlegungsexperimente. So erzielte diese Ausstellung, die einer näheren Besprechung ja nicht bedarf, einen unverhofften Erfolg, der im Zusammenhang mit der Häberlin- und Keller-Ausstellung wohl zu denken gibt. Unzweifelhaft hat das Ringen unserer Generation, ihr Suchen nach neuen Werten im Gebiet der Malkunst tatsächlich viel Gutes gebracht, aber das Gute früherer Perioden behält seine Ewigkeitswerte und darf nicht geringschätzig betrachtet werden.

Auch F. M. Bredt-Ruhpolding könnte zu den Münchnern älterer Richtung zählen. Er sandte eine Kollektion seiner bekannten glatt und süß gemalten Haremsbilder mit ihren Vorzügen und Fehlern. Max Ed. Giese-München exzellierte mit seinen großen Aquarellen »Passau«, dem duftigen »Vorfrühling« und dem alten Stadttor zu »Lochhausen im Winter«, sowie Max Flashaar-München mit einem fein komponierten Miniaturaquarell» Sachverständige«. Auch »Stilles Wasser« im Waldesdickicht bei Mondenschein von W. R. Bonge-München zeichnete sich durch flotte Behandlung und glückliches Kolorit aus. Rickoff-München sandte ein vorzüglich charakteristisches Porträt des seligen »Papa Geis« und hübsche anspruchslose Genrebildchen, u. a. einen gelungenen »Geizhals«. Die weiß in weiß dargestellten Kinderporträts von Hummel-München sind etwas sehr auf Effekt gemalt. Einen tüchtigen Tiermaler lernten wir in H. Naumann-München kennen. Eine Menge prächtig gemalter und famos charakterisierter Schnauzer sandte Richard Strebel-München. Von Tonstimmung freilich scheint er nicht viel zu halten, so auf dem Bild »Meine Frau und ihre Hunde«, wo das rote Kleid hart gegen die Luft steht und das Gras zu aufdringlich wirkt. Theodor Bohnenberger-München ist ein feiner eigenartiger Porträtist, wie die »Dame in holländischer Tracht« in dem vorzüglich gemalten bräunlichen Velvet und der kleine »Skiläufer« beweist. Bei den Münchner Veduten von Bössenroth-Dachau sind die Beleuchtungseffekte in warmen gelbroten Tönen wohlgelungen.

Von norddeutschen Malern ist der gutgemalte Akt einer jungen Blondine im Wald von J. Engel-Berlin zu erwähnen. Das Porträt einer »Dame in Grün« von Linde-Walther-Berlin zeichnet sich durch reizende Farbenzusammenstellung aus. Martin Brandenburg-Berlin sandte einen vornehm behandelten »Erlenwald«, dagegen konnte »Loge« weniger befriedigen. Um so beachtenswerter waren die »Gartenpartien« von Pottner-Berlin in ihrer farbenteilenden Technik. Die dämmerige »Flußlandschaft« von Kallmorgen-Berlin zeichnet sich durch schönes, weiches Kolorit aus. Die sich auf der Düne sonnenden Kinder von Bischoff-Culm-Berlin,

wie auch die Blumen pflückenden Landmädchen, sehr hübsche Arbeiten, wirken doch etwas konventionell. Kaiser-Eichberg-Steglitz hatte eine größere Kollektion von Bildern und farbigen Radierungen gesandt, erstere meist auf kühle grünblaue Töne gestimmt. Der »Reiser Tümpel« ist als besonders gelungen hervorzuheben. M. Fritz-Waren war mit einer stimmungsvollen »Überschwemmung im Spreewald« vorteilhaft vertreten, namentlich entzückte der duftige Birkenhain. Schneider-Didam-Düsseldorf interessierte besonders durch das Porträt des früheren hiesigen Hofschauspielers Schmidt-Häßler. Auf Fritzels-Kaiserswerth »Gegen Abend« stehen die von der Sonne gestreiften Bäume prächtig gegen die heiße Sonnenluft. Es ist ein hochpoetisches Bild.

Eine interessante Kollektion sandte Hans Unger-Dresden. Dort und in Paris machte er seine Studien, und so vereinigen sich in seinen Arbeiten die Vorzüge beider so grundverschiedenen Richtungen in glücklicher Weise, jedenfalls hat er von ihnen viel gelernt und besitzt feinen Farbensinn. Hegenbach-Dresden erfreute durch zwei gelungene Bilder.

H. v. Angeli-Wien glänzte mit einem Porträt seiner Frau. Bewundernswert ist die feine elegante Auffassung, die prächtige Faktur, das Gemälde läßt jedoch kalt. C. von Breuninger-Wien war mit einem Kabinettstückchen in Aquarell »Vor dem Ausgang« (einer reizenden Biedermaierin) vortrefflich vertreten. E Uhl-Wien steht ganz im Zeichen der alten flandrischen Meister, auch ihre pâte, die glatte porzellanene Malweise hat er angenommen, übrigens in solcher Vollkommenheit, daß man seine Freude daran haben kann. Seine Landschaften sind vorzüglich, namentlich die »Felspartie bei Jericho« und die biblisch behandelten »Felder mit Schafen«. Bedeutender noch sind seine Innenräume eines belgischen Museums, hier erreicht er eine beachtenswerte Leuchtkraft auf dem Wege der Farbenteilung.

Richer-Butler-Paris, ein feinsinniger Künstler, der längere Zeit in Überlingen am Bodensee weilte, sandte eine größere Zahl interessanter Arbeiten, so eine »Stürmische See« in feiner Tönung und unter anderen offenbar Pariser Werken das Porträt einer »Dame in Schwarz«, welches sich durch vornehme und geistvolle Behandlung auszeichnet.

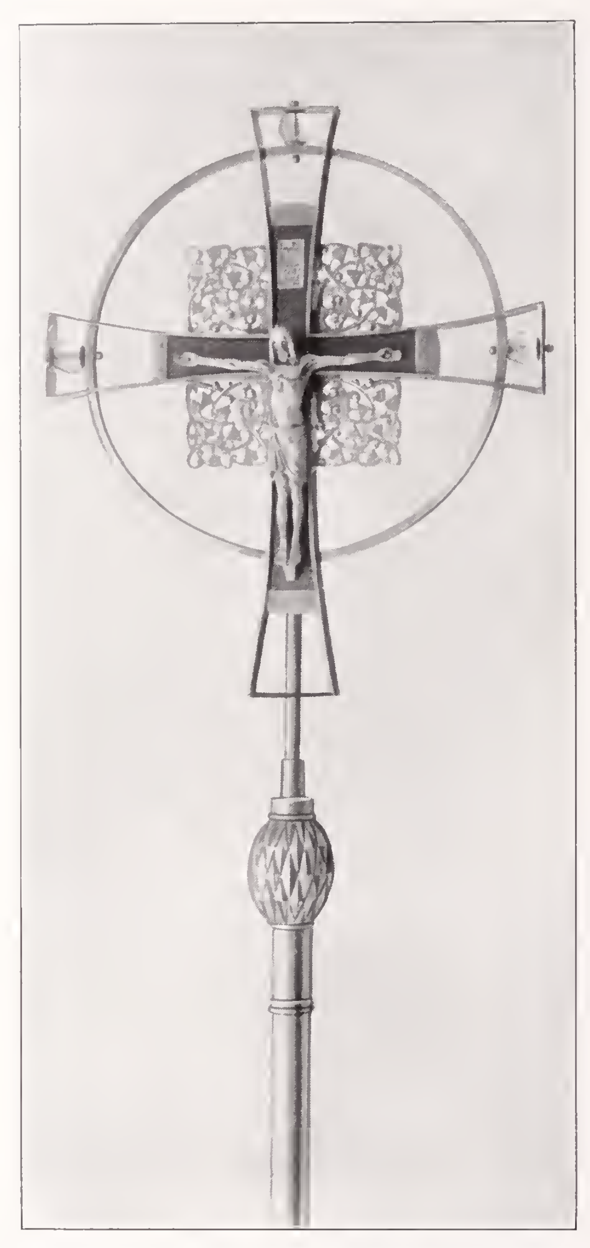
Die Plastik war wie immer auch in dieser Berichtsperiode nur wenig vertreten. Eine der reizendsten Arbeiten war unstreitig der schalkhaft dreinblickende Knabe, welchen Schmutzer-Berlin »Jungbrunnen« benannt hat. Ferner sah man tüchtige Arbeiten von Schaer-Krause-Zug, H. Baldin-Zürich, Otto Pilz-Dresden.

Erklärlicherweise überwiegen im Württembergischen Kunstverein auch in der Plastik Stuttgarter Künstler. Eine hervorragende Arbeit unter diesen ist eine für eine hiesige Kirche bestimmte lebensgroße Bronzestatue »Johannes« von dem talentvollen und ideal veranlagten Emil Kiemlen-Stuttgart. Würde und strenge Geschlossenheit zeichnen diesen Johannes aus, während der leider in kleinem Format modellierte »Johannes« von Daniel Stocker-Stuttgart, in schreitender Bewegung entworfen, mehr den Feuergeist des Propheten, übrigens in bedeutender Art, versinnbildlicht. Ferner waren vertreten der vielseitige R. Pötzelberger-Stuttgart, Melchior von Hugo, G. A. Bredow, Karl Donndorf jun. und Thuma-Stuttgart, ein junges aufstrebendes Talent, letzterer mit einem »Heil. Martinus« zu Roß, einer vielversprechenden Arbeit.



VORTRAGKREUZ VON RUDOLF HARRACH. MODELL ZUM KRUZIFIXUS VON BILDHAUER KOPP. — AUSFÜHRUNG IN SILBER; AN DEN KREUZARMEN BERGKRISTALL; AM KREUZ ELFENBEINEINLAGE; HALBEDELSTEINE

Am 1. März wurde die Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins eröffnet, welche ganz im Zeichen modernster Kunstrichtung steht. Das Ehepaar Bruno May-Stuttgart und Frau Valerie May-Hülsmann, beide Schüler des Professor Hölzel-Stuttgart, zeigen sich in einer großen Zahl farbenfroher Stilleben für



VORTRAGKREUZ AUS OXYDIERTEM MESSING UND VERSILBERT. ENTWURF VON BERNHARD WENIG, AUSFÜHRUNG VON STEINICKEN & LOHR

dieses Genre gleicherweise hervorragend talentiert. Es sind oft gewagte Farbenkontraste, die sie verwenden, z. B. leuchtende hellgelbe »Margueriten« vor einem grellgrünen Hintergrund, dann wieder manche vorsichtig zusammengetönte Farbenskala, wie die rosa Puppe mit dunkelroten Rosen vor einem tiefdunkelroten Hintergrund, wie sie es überhaupt lieben, lichtere Töne aus dunklem Hintergrund hervorleuchten zu lassen. So verstehen sie, stets gewaltsam unser Auge auf ihre Arbeiten hinzulenken durch z. T. direkt hierauf abzielende Experimente. Weniger erfreulich sind ihre in Hodlerscher Art stilisierten figürlichen Arbeiten. Das Porträt eines sitzenden jungen Mädchens von Frau May-H. ist im Arrangement und seiner noblen grauen Tönung gelungen, aber das Gesicht ist nicht ausgeführt und ebenso skizzenhaft behandelt, wie »Die heil. Elisabeth als Kind«. Merkwürdig, was auf den Stilleben an Farbe geradezu verschwendet wurde, haben beide an den figürlichen Bildern üblerweise gespart.

G. Bechler-Maurach von der »Scholle« sandte eine Reihe größerer interessanter Landschaftsbilder aus seiner Hochgebirgsgegend, alle in der bekannten horizontalen, rein auf dekorative Fernwirkung berechneten Flächenmanier gemalt. Eine bedeutende Wirkung kann den meisten von ihnen nicht abgesprochen werden, namentlich ist das Gemälde »Mein Fenster« mit dem Blick auf das verschneite Gebirge vortrefflich zu nennen, desgleichen das einzige nichtwinterliche Bild der Kollektion »Maitag« mit dem sich erst vorsichtig hervorwagenden Grün der Berghalde und der klaren, noch kalten Luft über den Bergspitzen, die fast so durchsichtig scharf behandelt ist, wie von Erich Erler. Violet B. Wenner-Stuttgart zeigte sich als talentierte Porträtmalerin. Auch Käthe Olshausen-Schönberger-Berlin ist keine schlechte Malerin. Interesse beansprucht auch die Büste des Bildhauers A. Brütt von Franziska von Seeger.

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Der neuerliche Aufschwung der religiösen Kunst und des Interesses für sie war bisher nicht gleichmäßig. In Architektur und Malerei am lebhaftesten, in Plastik und Kunstgewerbe schwächer, hat jener Aufschwung in der künstlerischen Graphik, in der Griffelkunst, im Kunstdruck, noch wenig geleistet und erst recht wenig Beachtung gefunden. Die technische Graphik, die mechanische Reproduktion steht allerdings schon längst im Dienste der Kirche. Die künstlerische jedoch hat ihren Leistungen und ihrer tiefen Bedeutung, die sie zurzeit Dürers besaß, seither wenig eigentlich Religiöses hinzugefügt — oder man weiß es gewöhnlich nicht. Allmählich gelingt uns eine Rettung der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts; allein seit deren Beginn dauert es lange, bis die Graphik schon überhaupt und gar erst im religiösen Dienste wieder emporkommt. Die spärliche Zahl unserer graphischen Sammlungen erschwert dieses Emporkommen erst recht.

Ein Zurückgreifen jenes Interesses auf das 18. Jahrhundert und etwa noch weiter zurück steht erst bevor und wird voraussichtlich bei den Malerstechern eigens schwer zu tun haben. Scheint doch der auf ekstatische Stimmungen gerichtete Geschmack des 17. Jahrhunderts der Graphik wenig gefrommt zu haben! Trotzdem dürfte sich ein solches Suchen lohnen, zumal da die Griffelkunst oft intimer in die Weise der Zeit und des Künstlers einführt, als die Gemälde. Schließlich haben ja die meisten ausgedehnter arbeitenden Profankünstler ab und zu religiöse Stoffe behandelt.

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (in der uns aus Berlin vornehmlich G. F. Schmidt und C. B. Rode angehen) sowie bis ins 19. hinein ist wohl auch für uns der wichtigste Name der des Spaniers Goya. Die nun wieder erweckte Neigung für ihn prägte sich auch in Neuerwerbungen des Berliner Kupferstichkabinettes aus. Als er 50 Jahre alt war, wurde die Lithographie erfunden; wie er auch sie sich angeeignet hat, zeigen uns dort einige seltene Stücke (»Der Mönch«, »Der Überfall« usw.). Auch an den seinerzeit hoch, jetzt niedriger geschätzten Nachfolger der Niederländer, an C. W. E. Dietrich in Dresden, werden wir dort erinnert, z. B. durch die Radierung der Geburt Christi in Rembrandtscher Weise. Neuerwerbungen aus älterer Zeit brachten besonders Deutsche und Franzosen vom Ende des 15. Jahrhunderts, natürlich mit weit mehr Religiösem, als aus jener rationalistisch-weltlichen Zeit;

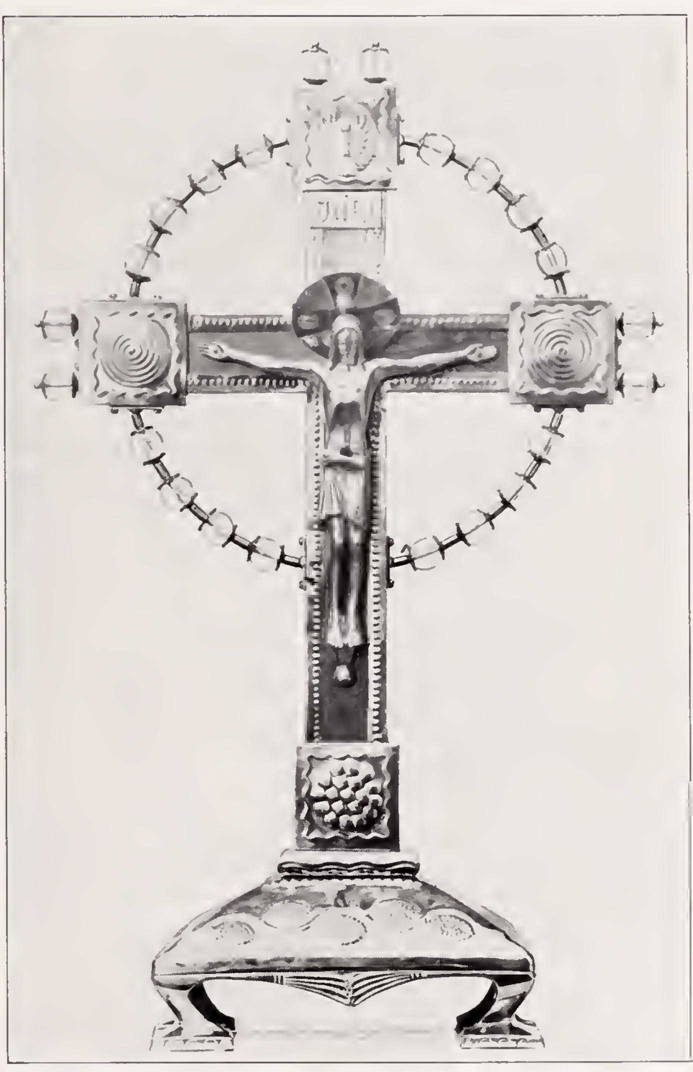
voran den vielseitig abhängigen Westfalen Israel von Meckenem.

Das Berliner Kupferstichkabinet hat bei der Erweiterung des Berliner Museenkomplexes viel Raum und unter der kurzen Direktion von M. Lehrs eine größere Ausdehnung in die Gegenwart herein bekommen. Wechselnde Ausstellungen zeugen davon. Auch sie sind fast nur weltlich; duftige Steindrucke des Pariser A. Belleroche verdienen Hervorhebung. Doch findet sich z. B. von dem Kopenhagener Carl Bloch ((1834—1890), der u. a. biblische Stoffe und jüdisches Volksleben behandelte, eine gute Radierung von 1885 »Christus und der ungläubige Thomas«.

In unserer Zeit (für die das Dresdener Kabinett durch die frühere und jetzt fortgesetzte Direktion von Lehrs eine besonders wichtige Stätte ist) haben religiöse Graphik am ehesten Franzosen und auch Engländer gepflegt. Ebenso wie auf den diesen beiden Nationen angehörenden A. Legros (geb. 1837), haben wir in Berliner Berichten noch auf manche Neuere aufmerksam gemacht. Jetzt stellte bei Keller & Reiner der Kopenhagener Louis Moe Radierungen aus, zum Teil farbige. Sie verbinden in anziehender Weise Stricharbeit mit Flächenarbeit; für letztere scheint Schabkunst zugezogen zu sein. Erstere tritt speziell in den wenigen an Religiöses rührenden Stücken hervor. Sein im Buch der Schicksale studierender Teufel ist wohl schon bekannt; sein »Totentanz der Sünder« verdient wegen seines gewaltigen Zuges eine besondere Beachtung auch innerhalb der jetzt wiederum häufiger werdenden Totentänze.

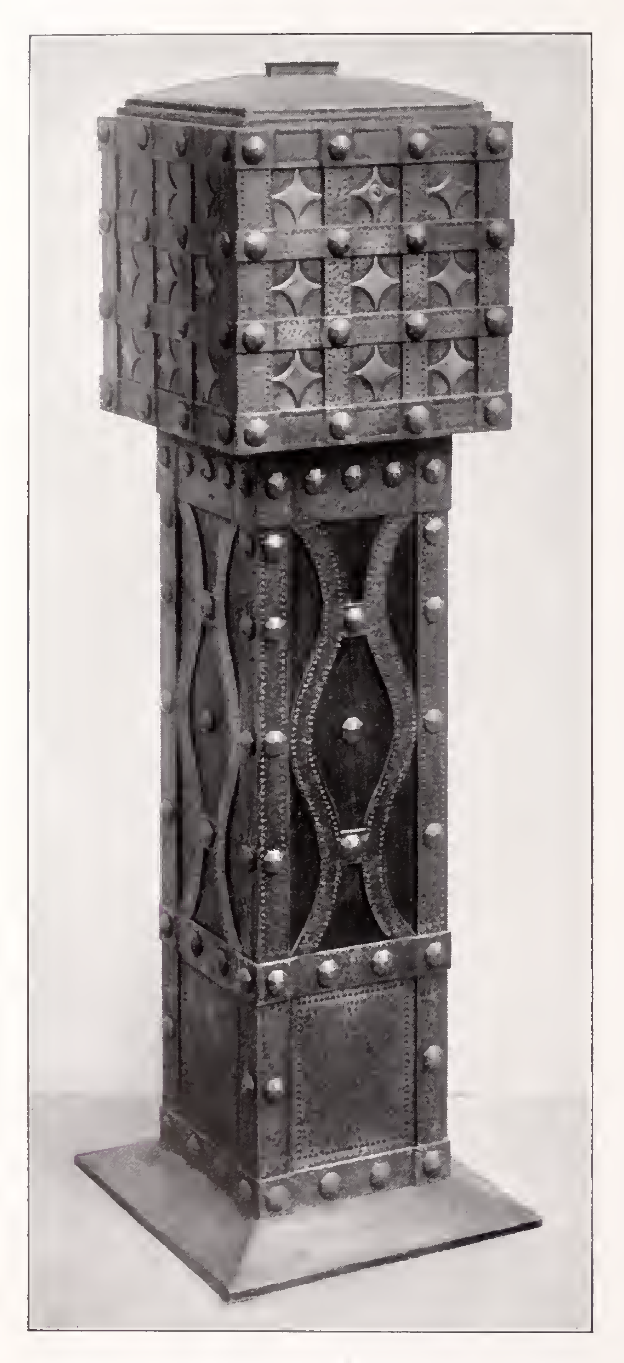
Farbige Holzschnitte, von mehreren Platten (bis zu sechs) mit der Hand gedruckt, sahen wir bei Schulte von Martha Wenzel; doch kommen sie mit ihren Interieurs und dergl. für Religiöses kaum stärker in Betracht, als die auf Landschaften beschränkten Radierungen von F. Hollenberg (bei Keller & Reiner), die übrigens Zweig- und Blattwerk geschickt wiedergeben.

Im Kunstgewerbemuseum überraschte während des Oktobers eine »Sonderausstellung von Arbeiten einer Gruppe englischer Künstler« für Schrift, Druck und Schmuck (vorher in Weimar). Seit Januar 1908 will zu London eine Gesellschaft von Kalligraphen die Druckkunst (»lettering«) fördern, nachdem seit zehn Jahren eine Schule von Schreib- und Illuminierkünstlern sowie Drucktechnikern die alten hand- und inschriftlichen Traditionen wieder aufgenommen habe. Der »klassische Charakter« der Schriftformen soll erneuert und das Manuscriptum als eines der schönsten Handwerke, die Inschrift als eines der vornehmsten Ornamente betrachtet werden. Uns interessieren besonders kalligraphische Einzelblätter, zum Teil haussegenartig in Rahmen aufgehängt, weltlich (besonders für Poesien), sowie religiös. Präsident E. Johnston schrieb z. B. einen lieblichen Bettsegen und interessiert namentlich durch einen schlichten und individuell freien Schnitt seiner Buchstaben. Künsteleien sind seltener als in bekannten deutschen Versuchen, am ehesten noch bei A. E. R. Gill, dessen mannigfaltige Grabschriften und (vom Leipziger Inselverlag aufgenommene) Titelblätter und dergl. jedoch wohl zu fruchtbarer Wirkung berufen sind. G. Hewitt schreibt u. a. ein Paternoster in Gold auf Rot, sowie den Text der Bergpredigt, der geätzt und gedruckt herausgegeben ist (im selben Verlag). Ein anderes Paternoster, mit etwas bizarrer Initiale, und ein prächtig geründertes Blatt »Der Herr mein Hirte«, bringt P. Mortimer neben Miniaturen-Büchlein; die Damen L. M. Harcourt und E. Zompolides schließen sich mit Gebetblättern (»Salve regina« und dergl.) an. Übergehen wir zierliche Proben von Kleinillustration und Randdekor, an beste Spätgotik erinnernd, so verdient noch der Sekretär jener Gesellschaft, P. J. Smith, Erwähnung. Er hat in dem hier überhaupt eifrigen Verlage B. T. Batsford zu London ein interessantes Alphabetbuch herausgegeben und ein von dem bekannten J. J. Guthrie entworfenes Büchlein der Seligkeiten ausgeführt. Gedruckt ist es in der »Pear Tree Press«. Und nun stehen wir vor dem nicht mehr neuen Reichtum der Engländer an künstlerischen Druckpressen. C. Ricketts und C. H. Shannon, uns bereits vertraut, besitzen die »Vale Press« und bringen hier z. B. die Legende des hl. Julian (»L'Hospitalier«) und Miltons Jugendgedichte. Die »Ashandene Press« druckt das Hohe Lied in besonders reicher Handschrift und Miniatur von zwei Künstlern; die »Eragny Press«, im Besitze des bekannten Graphikers L. Pissarro (Bruder des Malers), zeigt illustrierte, zum Teil alttestamentliche Poesien. T. J. Cobden-Sanderson ist beteiligt an einer »Doves Press« und einer »Doves Bindery«, die uns nun mit Buchbänden, besonders von R. Philpott u. a., zu einer geschmacks-



ALTARKREUZ. KREUZBALKEN AUS SCHWARZEM EBENHOLZ. CHRISTUS ALTSILBER, DAS ÜBRIGE VERGOLDET. STEINICKEN & LOHR, MÜNCHEN

reichen Buchbindekunst führt. — Anna Simons, die Vermittlerin der ganzen Ausstellung, entwirft neben anderen Künstlern Ex libris und dergl., zeichnet historische Kelche in Gesamtansicht, Aufriß, Grundriß und dergl. (bis zurück zu einem reichhaltig-schönen irischen ›Ardagh-Cup‹, 9. oder 10. Jahrh.) und stellt eigenes Kirchengerät aus, das überhaupt dort neuerdings Vorliebe zu finden scheint. Solche Geräte und weltlichen Schmuck sehen wir auch von P. Cooper und von dem uns bereits bekannten H. Wilson, der u. a. ein größeres Silberkreuz sowie einen Anhänger mit kleiner Engelfigur zeigt. Gegenüber seiner kräftigeren Art ist der von E. P. Agnew entworfene, auch Kreuzchen enthaltende Schmuck mehr eine weiche Farbenstimmung.



OPFERSTOCK, ENTWORFEN VON PROF. RICHARD BERNDL AUSGEFÜHRT VON SCHLOSSERMEISTER L. NIEDERMEYER

Der erfreulichste Eindruck, den diese Schrift- und Schmuckschau hinterläßt, und ihre beste Lehre sind das Zeugnis, das sie für eine Vereinbarkeit von Traditionstreue und Eigensprache ablegt.

Eine ›Ausstellung kirchlicher Kunst mit besonderer Berücksichtigung der Fahnen- und Paramenten-Stickerei, sowie der für kirchliche Zwecke geeigneten Spitzen‹ plant der hiesige Verein Frauen-Erwerb. Unter den beabsichtigten zwölf Gruppen soll eine für ›graphische Kunst, Kunstverlag‹ eintreten. Der letztere Zweig ist wohl bereits dankbar zu behandeln; zumal den religiösen Buchschmuck haben wir in der Öffentlichkeit noch kaum kennen gelernt. Sodann kommt auch die gegenwärtige Popularisierung des künstlerischen Steindruckes in Betracht, wie sie z. B. für W. Steinhausen wirkt.

Wer in der Literatur oder in der Ausstellungspraxis für religiöse Graphik eintritt, wird das künstlerische und technische Detail keineswegs um des Inhaltes willen ignorieren dürfen. Wir wollen auch erfahren, wie denn die spezifisch graphischen Sprachweisen in den Dienst des Inhaltes treten. Wir vermuten, daß manchen Darstellungen je nach ihrem Zweck oder nach dem Charakter ihres Inhaltes eine schärfere Zeichnung, dagegen anderen eine weichere, flächigere, malerischere Weise, mit luministischen Wirkungen, zugehört. Dort eher Hochdruck, hier eher Flachdruck; und vom Tiefdruck dort eher der eigentliche Stich, hier eher die Radierung und gar erst ihre malerischere Sippe.

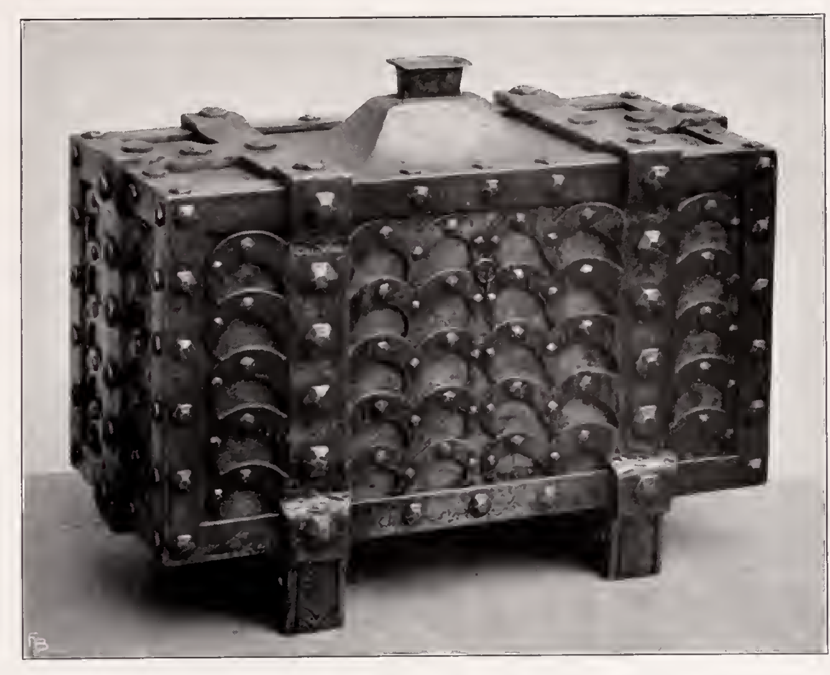
Kurz: künstlerisch zu schaffen, was not tut, es sozial zu verwerten und theoretisch zu erkennen, bleibt für unser Thema überviel, selbst solange wir noch kein Museum christlicher Kunst besitzen, das ja mit Graphik ganz besonders zu tun haben müßte.

Eugène Burnand, geb. 1850 zu Moudon und jetzt zu Bressonaz lebend (beides im Waadtland), Schüler von J. L. Gérôme, war erst durch Genre- und Tierbilder bekannt. Später lernten ihn Freunde der christlichen Kunst schätzen, zumal wegen seines strengen und kräftig-menschlichen, stark-männlichen Christustypus. ›Christi Gebet nach dem Abendmahl‹ zeigt den samt den Elfen nach vorne tretenden und mit energischer Wendung gen Himmel betenden Heiland. Jetzt bereiten die Pariser Verleger Berger-Levrault et Cie. eine künstlerische Ausgabe der evangelischen Gleichnisse vor, nach 64 bis 84 Kompositionen Burnands (Zeichnungen mit Kohle und Rötel). Die Pariser ›Société nationale des beaux-arts‹ stellte sie in ihrem Salon 1908 aus, und nun sehen wir sie bei Schulte.

Das Thema war bisher anscheinend nicht sonderlich und eher auf protestantischer als auf katholischer Seite beliebt, wie denn auch Burnands Bildergehalt auf seinen Calvinismus weist. Doch kennt man ja das Künstlerinteresse für den guten Hirten, für den verlorenen Sohn, für den barmherzigen Samariter, für die klugen und törichten Jungfrauen. Der Reformationsmann G. Pencz, bei dem wie bei Burnand Madonnenbilder zu fehlen scheinen, behandelte in Kupferstichen Gleichnisse wie das vom reichen Manne. Der Venetianer Schiavone malte in zwei Bildchen von epischem Breitformat die Parabel vom ungerechten Haushalter und die vom Weinberge, letztere mit Zusammendrängung der zeitlich verschiedenen Erzählungsmomente. Burnand widmet ihr und ebenso anderen Parabeln mehrere Darstellungen. Jedes Blatt trägt französisch einen Titel und einen Text nach genauem Bibelzitat, natürlich mit besonderer Verwertung von Matth. 13 (die deutschen Übersetzungen sind geradezu störend). Mehrere der Bilder zum Hochzeitsmahl (Luk. 14 und Matth. 22) sind überarbeitete Skizzen zu Gemälden; und eine von diesen geht über den Text hinaus, indem sie die Ankleidung zum Mahle darstellt. Am eindrucksvollsten erscheinen uns die Blätter von den auf den Bräutigam Wartenden; namentlich die seelische

Erschütterung der einen einzeln dargestellten törichten Jungfrau ist überraschend. Doch auch andere schon erwähnte Themen sind prägekräftig durchgeführt, mit (calvinistischer) Betonung des Verdammenswerten, wie z. B. des ungerechten Richters. Indessen scheint ein Aufgabenzwang manches entbehrliche, nicht so recht aus dem Vollen gehende Stück verschuldet zu haben.

Scheiden wir die religiöse Kunst in eine mehr lehrhafte mit Vorwiegen des Zeichnerischen, und in eine mehr stimmungshafte mit Vorwiegen des Malerischen, so gehört Burnand ebenso mehr dorthin, wie Uhde mehr hierher. Mit diesem hat aber jener in den jetzt vorgeführten Werken eine mehr humanistische als theistische Kunstreligion gemein. Dies zeigt sich ebenfalls in dem mit ausgestellten Gemälde »La voie douloureuse«; auch hier sind der Leidensausdruck bei den Frauen und die erhabene Strenge bei Christus von eindringlicher Wirkung.



OPFERSTOCK, ENTWORFEN VON PROF. RICHARD BERNDL, AUSGEFÜHRT VON SCHLOSSERMEISTER L. NIEDERMEYER

Gleichzeitig gibt es bei Schulte eine umfangreiche, mehrfachem Privatbesitz entnommene Kollektion Carl Spitzweg (1808—1885). Sie bestätigt das bekannte Urteil: köstlich im gegenständlichen Interesse an dem humoristischen Inhalt; formenarm, zumal im Interieur; entzückend in landschaftlichen, zumal Waldes- und Stadtwinkeln mit engem Fernblick; geschickt im Äußerlichen der religiösen Idylle mit Einsiedlern, betenden Mädchen u. dgl., einschließlich der dusteren heiligen drei Könige. Ein Selbstporträt von 1836 ist sympathisch.

Zu Spitzweg passen gut vier jüngere Stuttgarter Künstler »Die Freunde«, namentlich Julius Kurz, dessen Interieurs mit Figuren allerdings die Oberflächlichkeit jenes noch überbieten. Daneben Fritz Hafner, der durch sehr lockere Malweise an den ihn anscheinend stützenden Steinhausen erinnert; Georg Lebrecht, halb zeichnend, halb malend; Eugen Stammbach — all diese vorwiegend landschaftlich. Auch die oberbayerischen Landschaften des wenig bekannten Müncheners August Seidel (1820—1904), meist aus seiner früheren Zeit, fügen sich durch ihr Erinnern an K. Rottmann hier an. Die behauptete Einwirkung I. Constables auf ihn verdient wohl noch eine Prüfung.

Gerade entgegengesetzt führen uns die bereits aus Secession bekannten meist grell sonnigen Gemälde des Dresdeners O. Hettner (Sohn des Literarhistorikers); das wohl beste, »Abend auf der Terrasse«, teilt mit sonstiger Modernkunst eine Steifheit der Gesichter.

Neben dem schon bekannten Schnee-Schweden G.-A. Fjaestad, der ebenfalls auch Kombinationen von Stift und Pinsel in gut einheitlichen Landschaftsskizzen bringt, dürfte der Engländer C. W. Bartlett noch wenig bekannt sein. In einer Malweise länglicher Flocken zeigt er Mutterbilder, eine »Ablaßprozession in der Bretagne« u. dgl., sowie ein »Schmerz und Trost« ohne rechten Zusammenschluß der tröstenden mit der schmerzvollen Figur.

Ein »Wochen-Abreißkalender«, betitelt »Kunst und Leben« (soeben in Berlin bei Fritz Heyder erscheinend), wird uns hier durch eine Exposition der 45 Originale seiner Zeichnungen vorgeführt. Moderne Vereinfachung des Holzschnitts. Wir nennen Franz Heins »Weihnacht«, Hans Lindloffs totentanzartigen »Aschermittwoch«, Rudolf Schiestls »Im Garten«, Willibald Weingaertners gehaltvolle Vertreibung aus dem Paradies: »Schatten«.

Auch der vorangegangenen Ausstellungen bei Schulte gedenken wir noch mit manchem Zuwachs an Kenntnissen. Weniger gilt dies von dem in typischer Modernität, doch interessant arbeitenden ungarischen Künstlerverein »Kéve« und von der niederländischen Gruppe »Vie et lumière« mit ihrem gesteigerten Licht-Impressionismus, wie er sich am stärksten wohl in einer verflimmernden Frühlingslandschaft von Alois de Laet, dann auch bei Anna Boch und als Weiß- und Blaugrün-Studie in den »Kommunikantinnen« von Anna de Weert ausspricht, während Rudolphe de Saegher durch duftige Bachlandschaften erfreut. Mehr fesselten uns: von Paul Hey u. a. Märchenwandbilder für Schulen. Im Besitze von Meinhold & Söhne, Dresden; von Matth. Schiestl neben einem »Haus im Jura« das sinnvolle »In Italien«; von dem (von E. Zimmermann porträtierten) älteren Schweizer A. Stäbli und von dem jüngeren C. A. Brendel Landschaften — letzterer zeigt den ausgebrannten Hamburger Michaelisturm und bringt auch Radierungen; von dem uns in der »Großen« wiederbegegnenden Dresdner F. Dorsch ein »Kloster Manrath«; endlich von den schon früher erwähnten Münchner »Achtundvierzigern« manches Religiöse, wie die dramatische und lichtkräftige »Kreuzabnahme G. Papperitz' (farbige Reproduktion im II. Jahrgang), sowie die etwas pathetische »Biblia sacra« F. Kirchbachs und endlich kräftig expressive Alpenlandschaften C. Reisers, deren lithographische Manier nicht wie sonst stört.

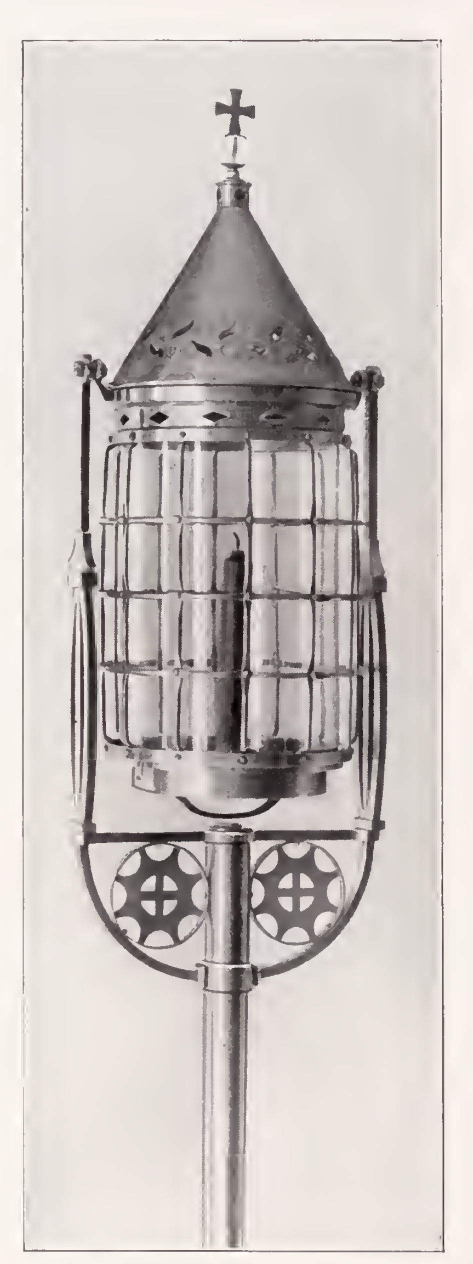
Ein corotartiger Duft findet sich in jüngsten Landschaften oft. So z. B. in den feuchten (besonders Dünen-) Landbildern von C. P. Gruppé, der ebenfalls bei Schulte ausstellt. Gehen wir von da hinüber zum Salon Wertheim, der in seinen zwei Ausstellungen von Juli bis Oktober quantitativ nicht dürftig ist, so begegnet uns wiederum Ähnliches und zwar besonders, wenngleich mit Übertreibung, bei dem Hamburger Aenderly Möller. Weichleuchtende Winterlandschaft u. dgl. bringt

der Münchner H. Frobenius. Kircheninterieurs zeigen neben sonstigem Landschaftlichen der Berliner A. Pfitzner und (etwas oberflächlich) der im allgemeinen durch Interieurs hervorragende Münchner C. L. Voß. Eine Burglandschaft »Der Drachen« ist von dem Pariser H. Vogel da (wahrscheinlich dem bekannten, geb. 1856). Der bereits mehrmals hervorgehobene Londoner Ch. Shannon porträtiert sich selbst, mit dem Titel »The marble torso«. Auch dem Brüsseler J. François und dem Wiener K. Feiertag (»Bei der Arbeit«) gebührt ein Blick; ebenso den Buntstiftzeichnungen und Lithographien (besonders »Stätte des Friedens«) des Berliners H. Prentzel.

Aus all diesem Landschaftsgewebe u. dgl. hebt sich eine phantasiekräftige Konzeption heraus, von dem Münchner S. Landsinger, geb. 1855, bereits bekannt durch Schule Böcklin mit Figurlandschaften und mit Graphik. Sein Triptychon »Die Kraniche des Ibykus« teilt zwar wieder mit der Moderne ein Zurückbleiben im physiognomischen Ausdruck, ist aber sonst eine Schöpfung im besten Sinne des Wortes.

Auch im Künstlerhause mit seinen Lokal-Künstlerrevuen oder Lokalkünstler-Revuen hebt sich aus den vielerlei Landschaften wenig Produktionskräftiges hervor. Unter jenen finden sich auch solche des bekannten Schlachtenmalers K. Röchling, wieder mit einem Zuge nach dem Dufte Corots, wie ihn auch der Hamburger F. Schwinge (bei Keller & Reiner) hat; tirolische von O. H. Engelhardt; Mond- und Sommernacht von H. Licht; ein Frühling mit Akten (der wenigstens keine Tapete ist) von W. Müller-Schönefeld; neben manchem, das »gestellt« ist, die guten Stücke »Sorgenvoll« und »Verwundet« von dem auch durch Illustrationen bekannten E. Henseler; ein »Erzähler« mit hübschem Stubenlicht von R. Breßler; und eine »Nonne« mit einem gut angebrachten harten Zuge von J. Fehling. Plastiker kehren aus der »Großen« wieder; so J. Pagels und mit einer Bronze »Böses Gewissen« F. Lepke.

An der stets neu ergreifenden »Grablegung« A. Feuerbachs bei Gurlitt vorbei kommen wir zum Salon Keller & Reiner. Dem Düsseldorfer Akademiedirektor Peter Janssen (1844—1908) ist hier eine Sonderausstellung, zumeist aus seinen letzten Jahren, gewidmet. Sie interessiert nicht nur durch ihre Weisung des Weges von dem Düsseldorf Bendemanns und Sohns und der Genremaler zu dem Gebhardts, auf den besonders das Bild »Kommet her zu mir ...« von 1903/04 deutet, sondern auch absolut. Die Aussprache der Physiognomie, sowie die Kraft der Bewegungen steht hoch über modernen Einbildungen, stört aber doch manchmal durch eine allzugroße, mehr logische als ästhetische Deutlichkeit, sowie durch trockene, künstliche Modellarbeit. Vieles ist Skizze; so die von 1903: »Es ist mehr Freude über einen Sünder, der Buße tut ...«. Auch eine Bleistiftzeichnung von 1907: »Straßenszene aus Palermo«, hat religiöses Sujet. Von der Ausmalung der Kemenate in Schloß Burg (wohl 1906) sind viele Studien da; unter ihnen die rührende Zeichnung von 1904 (Kohle und Kreide): »Brautpaar in Burg«. Aquarelle schließen sich an, wie z. B. das von 1902: »Kranke auf Schiebkarre«. (Näheres siehe H. 5, Beilage S. 21.)



VORTRAGLATERNE AUS OXYDIERTEM MESSING UND VERSILBERT. ENTWORFEN VON BERNHARD WENIG, AUSFÜHRUNG VON STEINCKEN & LOHR

DER PIONIER

Jahresabonnement inkl. Frankozustellung M. 3.—. Der Pionier erscheint seit 1. Oktober vor. Jahres im Format und in der Ausstattung der vorliegenden Kunstzeitschrift »Die christliche Kunst« und dürfte auch den Abonnenten der letzteren eine willkommene Beigabe im Sinne einer Erweiterung derselben sein. Sein Inhalt unterscheidet sich vollständig von jenem der »Christlichen Kunst« und beschäftigt sich in praktischer Weise durch kurze Artikel und geeignete Illustrationen mit Fragen der kirchlichen Kunst und des kirchlichen Kunsthandwerks: Kircheneinrichtung, Paramentik und dergl. Inhalt der bisher erschienenen sieben Hefte: Zur Einführung. — Woher der Name Vesperbild? Von Dr. Andreas Schmid. — Seit wann sind die Fenster verglast? Von Regierungs- und Baurat Max Hasak. — Zur Geschichte der liturgischen Gewandung. Von S. Staudhamer. — Zum Kapitel »Volkskunst«. Von Friedrich Hacker. Reproduktionstechniken. — Der Klerus als Förderer christlicher Kunst. Von S. Staudhamer. — Die Zinkographie. — Die Kunst auf dem letzten Katholikentag. — Altarleuchter. Von A. Wenig. — Vereinsgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. — Die Bilder in unseren Schulen. Von E. Gutensohn. — Reinigung metallener Kirchengeräte. — Entwürfe auf Vorrat? — Über Glockenzier. Von A. Wenig. — Durchforschung der Landkirchen auf ihre künstlerischen und kunstgeschichtlichen Werte. Von P. Bretschneider. — Was gehört zu einem kirchlichen Kunstwerk? Von S. Staudhamer. — Künstlerischer Buchschmuck im Mittelalter. Von Dr. Seb. Huber. — Bewertung der Kunstwerke. Von S. Staudhamer. — Anregungen und Mitteilungen. — Heft 7. — Über die heutige Lage der christlichen Kunst. — Der Granatapfel, ein Sinnbild der göttlichen Liebe. Von P. H. Heimanns. — Christlicher Wandschmuck. Von Fr. Hacker. — Der Holzschnitt. — Zur kirchlichen Denkmalkunde. — Anregungen und Mitteilungen. — Zahlreiche Abbildungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





MARIA IM GEBET

VON PIETRO PERUGINO

(Detail aus der „Anbetung des Jesuskindes", Galerie Pitti in Florenz)



MAXIMILIAN LIEBENWEIN — ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

MAXIMILIAN LIEBENWEIN

Von EDUARD HAAS

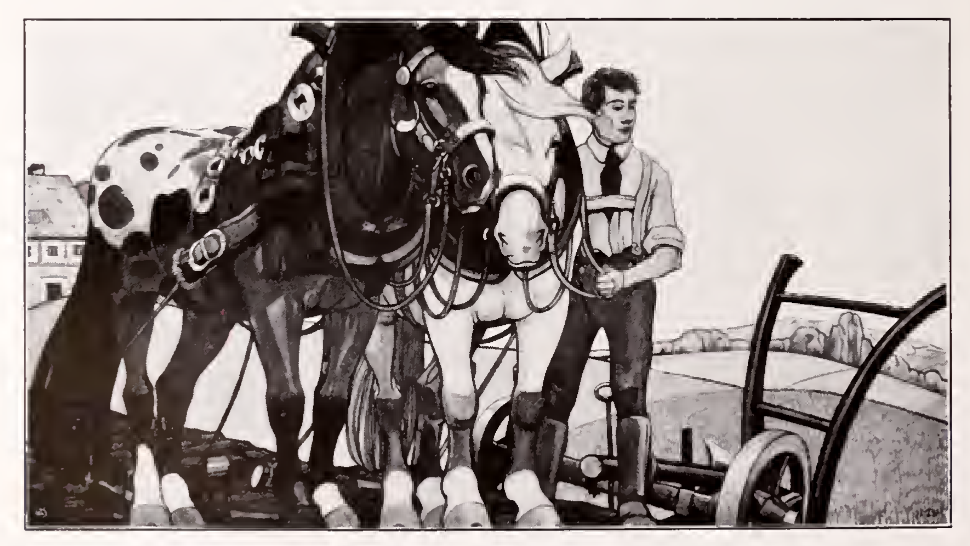
Nicht als ob ich mir einbildete, Maximilian Liebenwein »entdecken« zu wollen, oder gar stolz darauf wäre, ihn entdeckt zu haben. Ein Künstler wie Liebenwein hat das nicht nötig. Übrigens feierte der Mann kürzlich seinen 40. Geburtstag, er steht also sozusagen im schönsten Mannesalter. Da käme ich wohl schon ein bißchen zu spät mit meinen Ansprüchen auf das althergebrachte Linsenmuß. Jeder von uns ist gewiß schon da oder dort, sei es im Münchener Glaspalast bei der Internationalen, in der Wiener Secessions- oder in irgendeiner Provinzausstellung, beim Lesen eines Buches oder eines Kalenders einem Liebenwein begegnet. Der Name Maximilian Liebenwein hat in der Kunstwelt seit langem einen guten Klang, man kennt die Schöpfungen des Künstlers und erfreut sich an den reichen, reifen Gaben seiner Kunst; aber — Hand aufs Herz — wer weiß wohl etwas Näheres über den Künstler Maximilian Liebenwein zu berichten? Es geht einem hier wie mit manchen alten Bekannten; tagtäglich trifft man sie, fährt mit ihnen auf der »Elektrischen«, mit einem Wort, man kennt und grüßt sie, man schätzt sie sogar; doch, weß' Art sie sind, das konnte man noch nicht ergründen. Ja, die guten alten Bekannten. Maximilian Liebenwein gehört entschieden auch zu der Gattung. Schon so oft war er mir in die Quere gekommen, daß das Interesse, das ich ihm und seiner Kunst entgegenbrachte, sich nachgerade zur Neugierde auswuchs. Und damit diese endlich befriedigt werde, raffte ich mich — es ist bereits ein paar Jahre her — auf und schrieb schnurstracks an — Maximilian Liebenwein, akademischer Maler, Wohlgeboren in Burghausen an der Salzach.



MAXIMILIAN LIEBENWEIN HILFE IN TODESNOT
Wandgemälde im städt. Sparkassengebäude zu Linz a. D. — Text S. 232

Es dauerte nicht lange, da kam ein Brief, dessen Kopf eine von Liebenwein selbst entworfene Vignette schmückte, darstellend den hl. Georg, wie er hoch zu Roß mit gefalteten Händen Gott dankt für die glückliche Überwindung des greulichen Drachen. »Sie bitten um einige Daten aus meinem Leben? Dieser Bitte ist leicht nachzukommen, da mein Lebenslauf nicht sehr kompliziert ist, wenigstens äußerlich nicht.

»Ich bin in Wien am 11. April 1869 als Sohn eines Kaufmanns geboren, besuchte die Bürgerschule und das Gymnasium (zu den Schotten), wo ich 1887 absolvierte. Von meiner Familie für den ärztlichen Beruf bestimmt, hatte ich als Gymnasiast manchen Kampf zu bestehen, als ich mich der Kunst zuwenden wollte. Ich setzte aber durch, daß ich an die Akademie in Wien kam, wo ich 1887 bis 1891 unter Professor Julius Viktor Berger die allgemeine Malerschule besuchte. 1891 bis 1892 diente ich als Einjähriger in Wien und in Wiener-Neustadt bei einem Reiterregimente. Im Herbste 1892 kam ich in die Spezialschule Prof. Trenkwalds; es herrschten aber so unleidliche Verhältnisse damals in der Schule, daß ich einen schweren Unfall meines Vaters als gute Gelegenheit ergriff, um zu gehen. (Februar 1893.) Im Januar 1894 hatte ich es endlich nach abermaligen schweren Kämpfen durchgesetzt, nach Karlsruhe meinem Freunde Ferdinand Andri folgen zu dürfen, wo ich an der großherzoglichen Kunstschule bei Professor Kaspar Ritter eintrat. Ich vertauschte diesen Lehrer aber bereits Neujahr 1895 mit meinem geliebten



MAXIMILIAN LIEBENWEIN ACKERBAU
Wandgemälde im städt. Sparkassengebäude zu Linz a. D. — Text S. 232



ꙮꙮꙮ MAXIMILIAN LIEBENWEIN ꙮꙮꙮ
AUS ›ST. JÖRG, EINE FROMME MÄR‹

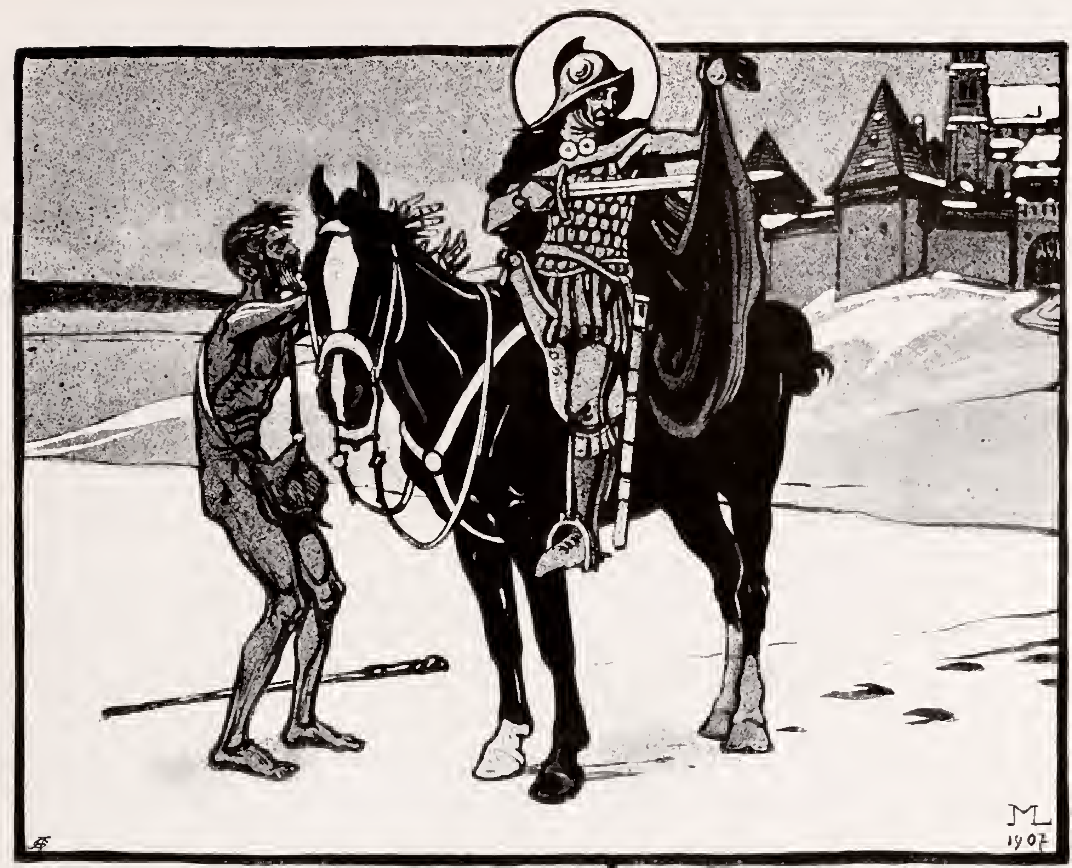


Lehrer und Meister Professor Heinrich Zügel, dem ich den größten Teil meines Könnens verdanke. Die Vorliebe für die Darstellung des Tieres und vor allem die machtvolle Persönlichkeit dieses Meisters war es, was mich an seine Schule so sehr fesselte, daß ich mit ihm, als er im Herbst 1895 nach München berufen wurde, nach München zog. Ich blieb noch bis 1897 in der Schule, machte mich dann selbständig und zog im Jahre 1899 nach Burghausen a. d. Salzach, wo ich bisher lebe. Seit 1901 bin ich verheiratet. Seit diesem Jahre (1901) bin ich auch Mitglied der Wiener Secession, seit 1904 Mitglied des »Deutschen Künstlerbundes«, seit 1907 Mitglied der Luitpoldgruppe in München. Meine wichtigsten Werke sind: »Vier Legenden« (1899); »Der gestiefelte Kater« (1900), Hamburg, Privatbesitz; das »Märchen von der Gänsemagd« (1902); »St. Jörg, eine fromme Mär« (1903—04), im Besitze Sr. Exzellenz Graf Doubsky; »Kalender«, 14 Zeichnungen, im Besitze der großherzoglichen Kunstsammlung, »Albertina« in Wien (1904); »Dornröschen« (1904—05) und »König Drosselbart« (1905—06). So, jetzt habe ich Ihnen beinahe mehr geschrieben, als anständig ist. Im übrigen müssen Sie sich Ihre Meinung über mich natürlich selbst bilden ...«

Ob dieser letzte Absatz auch noch vor die breite Öffentlichkeit gehört? Gar keine Frage, natürlich. Es ist dies der nämliche, ehrliche gerade Zug, den wir in Liebenweins Schrift, kräftig und eindrucksvoll mit breiter Rundschriftfeder hingesetzt, wie in seinen Bildern mit den starken Konturen wiederfinden.

Der Drang, künstlerisch zu gestalten, äußerte sich bei Liebenwein schon in seiner frühesten Jugend. Bereits im vierten Lebensjahre beklexte er täglich einen Bogen Papier mit den Gebilden seiner ungezügelten Kinderphantasie, mit Tigerjagden, Elefanten, Rittern, Zirkuspferden etc. Im Elternhause war jedoch für den Jungen wenig Anregung zu holen. Der Vater war ein trockener, gestrenger Zahlenmensch; das besagt alles. Dafür aber war das Haus des mütterlichen Großvaters Maximilian Liebenweins für ihn ein wahres Paradies. Der Großvater war des Kaisers Leibkammerdiener und kaiserlicher Jagdleiter, Forstmann von Beruf, und diente seinem kaiserlichen Herrn seit dessen viertem Lebensjahr. Seine Wohnung war voll Jagdtrophäen und gute Bilder und Kupferstiche von Gauermann, Pausinger, Ridinger und andere herrliche Dinge hingen an den Wänden. Außerdem war er Entomologe, besaß große Sammlungen, die dem Wissensdurstigen stets offen standen, eine reiche Bibliothek wissenschaftlicher Werke und war ein Kunstfreund. Künstler und Gelehrte gingen bei ihm aus und ein. Der Großvater besaß aber auch Kunstschätze: Gute alte Möbel, chinesische Malereien und ein Buch, in das Kupferstiche alter Meister eingeklebt waren. Über diesem Buche saß der junge Max oft stundenlang, hielt sich die Ohren zu, damit er nicht gestört werde, und bestaunte sein Lieblingsbild, Albrecht Dürers »Ritter, Tod und Teufel«. Fügen wir dem noch bei, daß Liebenweins Höchstes im Gymnasium die Naturgeschichte, das Sammeln von Insekten, der Umgang mit Hunden, Pferden und Katzen, oder gar mit wilden Tieren war, so sind wir, wenigstens in großen Umrissen, der Quelle und dem Wesen der Liebenweinschen Kunst schon ziemlich nahe gerückt und wir fangen auch an zu begreifen, warum er zu Zügel kommen mußte. Seelenverwandtschaft.

Da spielt aber noch so ein kleines, unscheinbares Ereignis aus der Jugendzeit Maximilian Liebenweins herein. Sein Lieblingsdichter am Schottengymnasium war eine Zeit-



ST. MARTINUS.

lang Scheffel und er ahmte ihn einmal in einer Schularbeit aus Leibeskräften nach. Als die Arbeit zurückkam, stand darunter: »Kaum genügend!« »Scheffeln S' nicht so! Hätten Sie weniger gescheffelt, so hätten Sie eine bessere Note bekommen. Nachahmung fremder Art ist immer schimpflich, verfehlt und unwürdig. Goethe sagt: das höchste Glück ist die Persönlichkeit!« Diese Korrektur — sie kam von seinem Lieblingslehrer, dem hochgebildeten und hochgesinnten P. Hugo, den er wie einen Vater verehrte — merkte sich der Jüngling für sein ganzes Leben. Wer weiß, ob wir nicht diesem »Zwischenfall«, diesem simplen Schüleraufsatz gerade den Liebenwein verdanken, den wir heute als kraftvolle, eigenartige künstlerische Persönlichkeit so hoch schätzen. Sagt er doch selber einmal: Von jener Korrektur gelten für mich die Verse Liliencrons:

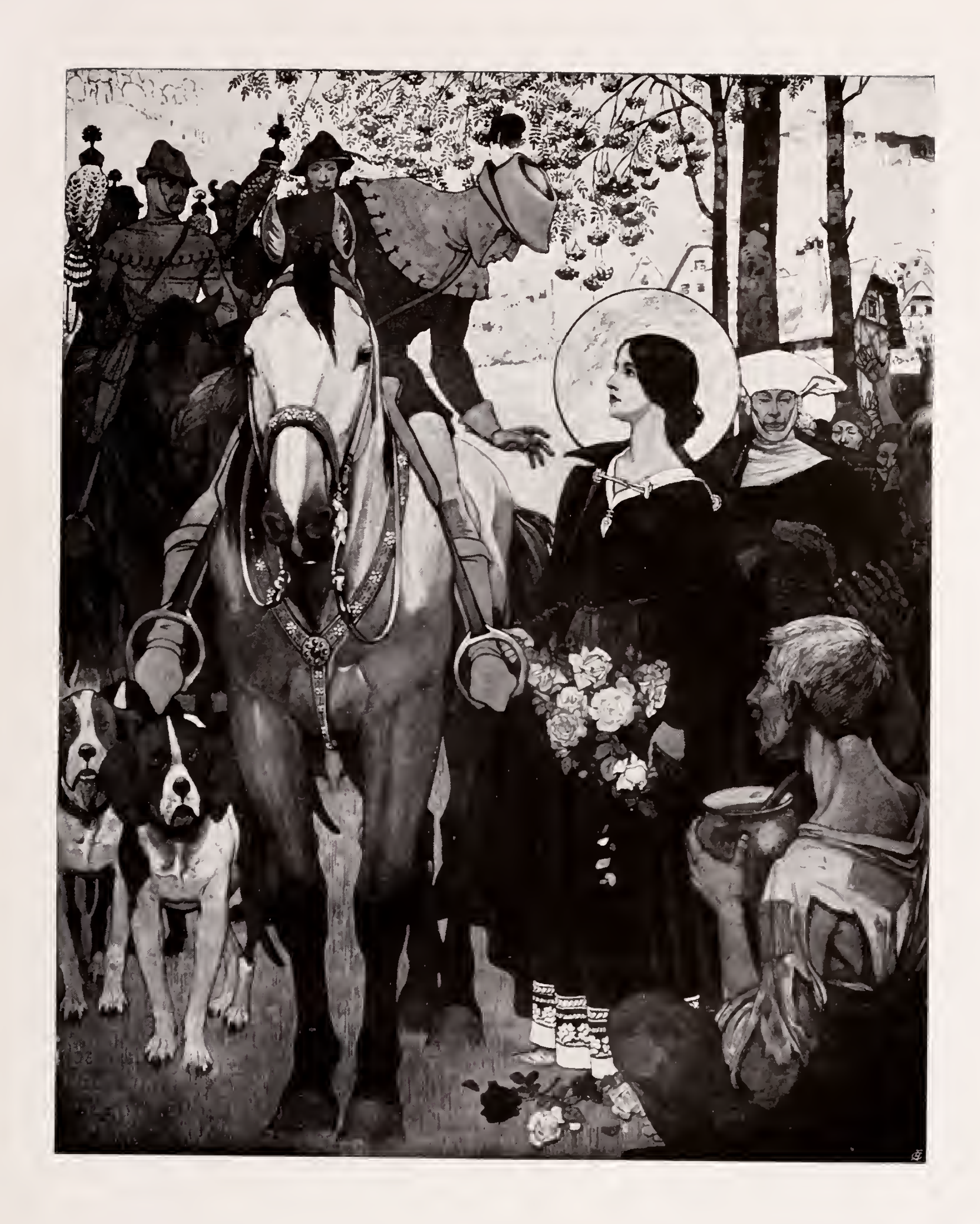
»Schwamm ich viele Jahre lang
Steuerlos im Leben,
Hat mir heut' der scharfe Gang
Wink und Ziel gegeben!«

In seinen Ölstudien, Skizzen und Zeichnungen, wie auch in seinen fertigen Arbeiten verleugnet Liebenwein keineswegs seine Abstammung. Jedoch — und das ist charakteristisch für ihn — nicht wie zahllose andere Zügelschüler wird er ein blinder Verehrer, ein gedankenloser Kopierer seines Meisters; o ja, auch er weiß die seltene markante Eigenart des bedeutenden Impressionisten zu schätzen; ihm aber dient, was er hier gelernt, wie dies ja bei selbständigen Naturen, bei wirklichen, begabten Künstlern immer so ist und auch so sein soll, als solides, sicheres Fundament, auf dem er sich seinen eigenen höchst persönlichen Kunsttempel aufbaut. Liebenwein geht einen, ja mehrere Schritte weiter wie Zügel. Ihn interessieren nicht nur Tierstudien, sondern alle Gebiete der künstlerischen Betätigung. Über alles macht er sich her, Tierstudien, Architektur-, Landschafts- und Figurenstudien finden wir in seiner Mappe und sind die Bilder noch so flüchtig hingeworfen, sofort erkennen wir in Liebenwein den flotten Zeichner, bei dem jeder Strich sitzt wie der wohlgezielte Hieb eines Fechters. Aber auch schon in den Skizzen blinzelt uns, zwar nur verstohlen, der große Farbensymphoniker Liebenwein schelmisch an.

Und dann wollen wir uns zur rechten Zeit daran erinnern, daß Liebenwein eigentlich auch von Albrecht Dürer herkommt. Von Zügel den sicheren Blick für das Charakteristische, die farbenfreudige frische Impression, von Dürer wieder die zeichnerischen Qualitäten, die strengen scharfen Konturen und die Vorliebe für religiöse Bilder. Maximilian Liebenwein gehört zu unsern Heiligenmalern, wobei er von besonderer Art ist. Aber eben das Besondere schätze ich an ihm so hoch, weil es eine echt künstlerische Individualität ist. »Das Rosenwunder der hl. Elisabeth« betitelt sich eines seiner Werke; jetzt in der oberösterreichischen Landesgalerie zu Linz (Abb. S. 231). Herbst ist's, ein buntes, feuriges, farbenprächtiges Bild, der hügelansteigende Laubwald dort; wie die hochgegiebelten, mittelalterlichen Bauernhäuschen in der frischen Herbstsonne so freundlich leuchten, jawohl leuchten, man liest ihnen förmlich das Behagen an dem schönen Herbsttage aus den kleinen Guckfensterln. Die Armen des Ortes haben sich unter dem großen Maulbeerbaum versammelt; denn auch ihnen wird hier gleich den Vögeln des Himmels heute das Tischlein gedeckt — von der hl. Elisabeth. Heilig? Kann diese hoheitsvolle Gestalt in dem einfachen schwarzen Gewande, mit dem edlen, ernsten Profil etwas anderes sein als eine Heilige? Und wie sie jetzt, da der hohe Herr Gemahl mit seinen Reisigen von der fröhlichen Jagd heimkehrend, vom schmucken Rosse herab mit vorwurfsvoller Gebärde über ihr Beginnen Aufschluß begehrt, wie sie vor ihm steht, im dunkeln Schoße die blühenden Rosen — kein Wort kommt über ihre Lippen; aber fühlen muß er's, der liebevolle Gatte: was bin ich doch für ein erbärmlicher Wicht einem solchen Weibe gegenüber. Und wüßte man nichts von der Legende, hier in diesem farbensprühenden und doch so strengen Bilde lernte man sie in ihrer ganzen schlichten Erhabenheit kennen. Ein Gegenstück: »St. Isidor«. Draußen auf dem Acker, wo er mit den schnaubenden Stieren das rauhe Feld bebaut, hat er beim Feldkreuz ein wenig Rast gemacht. Gebet und Arbeit gehören zusammen, das weiß er, wenn er auch nur ein armer Bauernknecht ist in engen schwarzen Lederhosen. Unser Herrgott scheint an dem frommen Isidor sein besonderes Wohlgefallen zu haben; während der so dem Zöllner gleich im Evangelium im Gefühle seiner Sündhaftigkeit seinen Blick beschämt zu Boden schlägt, merkt er gar nicht, wie mittlerweile der liebe Gott einen Engel auf die Erde herniedergesandt hat, der nun mit



MAXIMILIAN LIEBENWEIN, NEUJAHRSKARTE



Mit Genehmigung der Österr. Leogesellschaft — Text S. 230

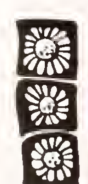
MAXIMILIAN LIEBENWEIN
ROSENWUNDER DER HL. ELISABETH



des Isidors Pflug drauflospflügt, daß es eine wahre Freude ist. Ist das ein Jubel für die kleinen Engelchen, so etwas gibt es nicht alle Tage, selbst im Himmel nicht, und da kommen sie nun in Scharen herabgeflogen, wie die Mücken in der Luft tanzend. Übermütig sind die Knirpse, einer setzt sich gar dem ohnedies so hart arbeitenden Stier auf den breiten Rücken und tut »Hota, hota, Rößchen«. Na, warte nur du Schelm, was wird da der liebe Gott sagen! — So malt Liebenwein Heiligenbilder. Realistisch? Vielleicht, warum auch nicht? Er darf sich das erlauben; er hat den nötigen sittlichen Ernst und ein reiches reines Talent dazu und noch etwas, und das ist die Hauptsache — den unerläßlichen, gefestigten, warmherzigen Idealismus.

Der Maler sinniger Heiligenbilder schafft auch wundersame Märchenzyklen. Aber auch hier wird Liebenwein nicht lediglich zum Illustrator bereits bekannter Geschichten, unter seiner Hand erstehen die alten Märchen zu neuem lebendigem Leben, sie bekommen ein ganz neues Gesicht, so daß wir sie mit Interesse wieder miterleben, beinahe wie damals, als wir noch den Märchentraum der Jugend träumten. Die spezifischen Qualitäten Liebenweins: sein treffsicherer Blick für das Charakteristische, die Fähigkeit, jede Idee auf die denkbar einfachste Formel zu bringen, sein ausgeprägter Farbensinn und seine Vorliebe für das Dekorative prädestinieren den Künstler förmlich für größere, ins Monumentale gehende Aufgaben. Einen ihm gewordenen Auftrag dieser Art, die künstlerische Ausschmückung großer Wandflächen im Sitzungssaale des städtischen Sparkassengebäudes in Linz a. D. mit allegorischen Bildern, hat Liebenwein in geradezu glänzender, mustergültiger Weise erledigt. (Abb. S. 226.) Mit diesem seinem jüngsten, vor kurzem erst vollendeten Werke hat der Künstler seinen Namen in die Reihen der Meistgenannten unserer Tage gerückt.

Wenn oben betont wurde, Liebenwein vermeide bei seinen Märchenzyklen das herkömmlich schablonenhaft Illustrative, so soll damit nicht gesagt sein, daß der Künstler, der ja im Gegensatze zu so vielen seiner zeitgenössischen Kollegen ein hervorragender Zeichner ist, nicht auch auf dem Gebiete der Illustration, wie überhaupt des Buchschmuckes mit Erfolg tätig ist. Einige charakteristische Proben dieses Zweiges der vielseitigen Kunst Liebenweins finden unsere Leser in diesen Blättern (Abb. S. 229, 232 u. 233). Wer sich näher für diese gediegene Kleinkunst interessiert, der verfolge den »Neuen deutschen Kalender«, den Maximilian Liebenwein im Vereine mit dem Herrn Kuraten Frank in Kaufbeuren schon seit etlichen Jahren herausgibt. Ein eigenes, umfangreiches Kapitel ließe sich über die ex libris-Kunst Liebenweins schreiben; denn auch hierin ist er ein Meister (Abb. S. 228 u. 230).





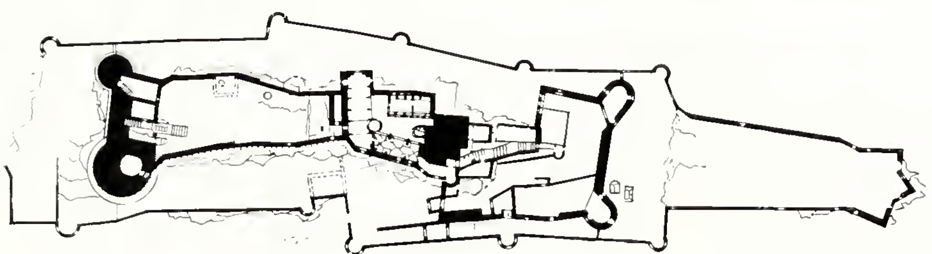
MAXIMILIAN LIEBENWEIN, ERNTE UND ST. ISIDOR
Zwei Zeichnungen des Titelblattes von »Neuer deutscher Kalender« — Text oben

Die Hohkönigsburg, Ansicht von Süden nach der Wiederherstellung.

Zustand vor Beginn der Arbeit. Nach der Aufnahme der Königl. Messbild-Anstalt Berlin.

Ansichten und Grundriss der Hohkönigsburg.

Zum Artikel S. 234.



Einschaltblatt zu „Die christliche Kunst“
V. Jahrgang, 8. Heft.





Maximilian Liebenwein, Vignetten: Apfel- und Rosenmotiv

Nach all dem kommen wir zu dem Schlusse: Maximilian Liebenwein ist nicht nur ein Künstler von starker, seltener Eigenart, von packender Phantasie mit einer verborgenen Ader still beschaulicher, humordurchwebter Romantik, ein Künstler von gut geschultem Formen- und reichem, mit Geschick und Geschmack kontrastierenden Farbensinn, dem die unbeschränkte Beherrschung der Technik, die Kenntnis aller modernen Errungenschaften nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck sind — Liebenwein ist, und das wollen wir hier besonders betonen, ein Heimatkünstler in des Wortes schönster und edelster Bedeutung. Eines Beweises dessen bedarf es wohl nicht, wer seine Bilder gesehen, insonderheit seine Märchenzyklen, der wird es fühlen. Dieser Zug im Wesen Liebenweins ist es vor allem, der uns diesen Künstler so sympathisch, so anheimelnd macht.



DIE HOHKÖNIGSBURG

Hiezu das Einschaltblatt

Der Streit um den äußeren Anblick der Hohkönigsburg ist höchst lehrreich. Jeder, der die Sachlage nicht kennt, muß annehmen, daß die jetzige Burg eine Neuschöpfung ist und die alte Burg ein Trümmerhaufen war. Warum könnte man denn sonst so völlig im Zweifel darüber sein, wie die Veste eigentlich ausgesehen hat? — Es wird daher jedermann erstaunt sein, zu hören, daß die Burg bis an die Dächer aufrecht dagestanden hat und der vielumstrittene Turm noch ein bißchen höher. — Unmöglich! — Und doch ist dem so! — Der Beweis ist leicht zu führen. Die Königliche Meßbildanstalt zu Berlin hat die Hohkönigsburg im Jahre 1900 photographiert, ehe ein Stein angerührt worden ist. 153 Blatt, je 40 zu 39 cm groß, in der vorzüglichen Ausführung, welche allen Photographien des Geheimen Rates Meydenbauer eigentümlich ist, zeigen auf das genaueste den Zustand der Burg vor Inangriffnahme der Wiederherstellungsarbeiten. Da ist auch das Innere des obersten Turmgemaches in Höhe der Dächer über der Burg zu sehen, welches ebenso viereckig ist, wie der ganze Turmstumpf darunter. Das Kunststück, auf dieses nicht allzustarke Mauerwerk einen runden Turm aufzusetzen, wird jeder Baumeister gerne denen überlassen, für die in allen Jahrhunderten der Spruch angeschrieben worden ist: »Wer tut bauen an der Straßen, muß die Leute reden lassen.« Natürlich hat auch weder der Baumeister des 14. Jahrhunderts noch der vom Ende des 15. Jahrhunderts dieses Kunststück gewagt. Jeder Baumeister sieht, daß der obere Teil des Turmes viereckig war und nicht rund. So hat es auch Viollet-le-Duc, der berühmte französische Baumeister und Gotiker, schon im Jahre 1875 dargestellt und gedruckt, und der elsässisch-französische Baumeister Böswilwald hatte seine vorher angefertigten Aufnahmen damals Viollet mit dem viereckigen Turm zur Verfügung gestellt. — Dem Gotiker, welcher seinen Viollet studierte, war die Hohkönigsburg nichts Unbekanntes, im Gegenteil recht vertraut, ehe die Stadt Schlettstadt noch diese alte Veste dem Kaiser schenkte. Bilden doch die Säle der Hohkönigsburg im 4. Bande des »Dictionnaire raisonné de l'architecture« hochgepriesene Beispiele des unvergleichlichen Konstruktionsgeschickes der mittelalterlichen Baumeister.[1]) Man betrachtete mit Bedauern die meisterhaften Zeichnungen, da der Einsturz der ohne Dächer dastehenden Säle vorauszusehen war. Zur Wiederherstellung gehörten reiche Mittel. Wer sollte sie hergeben? — Das hatte sich vermutlich auch die Eigentümerin, die Stadt Schlettstadt, gesagt, als sie die Burg dem Kaiser schenkte. Sie war an die richtige Stelle gegangen. Ohne den Kaiser wären sicherlich die oberen Säle nicht mehr vorhanden; denn schon die 30 Jahre seit Böswilwald und Viollet hatten manches zum Einsturz gebracht.

Wer die Kunstgeschichte daraufhin schreiben wollte, welche Bauten vor 100 Jahren noch aufrecht standen und was heute davon fast spurlos vom Erdboden verschwunden ist; wie viel z. B. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen der Kunst und der Menschheit an Baudenkmälern erhalten hat, dadurch, daß er den Bitten und Vorschlägen seiner Ratgeber entsprechend aus den damaligen geringen Mitteln eine verfallende Kirche nach der anderen wiederherstellen und unter Dach und Fach bringen ließ, der würde jeden Streit verstummen machen, ob man Ruinen wiederherstellen müsse oder nicht.

Doch noch einmal zu dem runden oder viereckigen Turm. Nicht bloß im 4. Bande, auch im 3. Bande beschäftigt sich Viollet-le-Duc mit der Hohkönigsburg.[2]) Daselbst bringt er auch zwei Grundrisse der alten Veste. In beiden ist der Turm viereckig und er schreibt dazu: »La tour carrée L est le donjon qui domine l'ensemble des défenses, et paraît appartenir à l'ancien château.« (Der viereckige Turm L ist der Donjon, welcher das Ganze der Befestigungen beherrscht, und dem alten Schlosse anzugehören scheint.)

Es kann also gar kein Zweifel darüber bestehen, daß der umstrittene Turm der Hohkönigsburg viereckig war.

Wer die Holzschnitte und Kupferstiche jener Zeit kennt, von Hartmann Schedels Chronik angefangen bis zu den Städtebildern Merians, der weiß, daß sie auf Genauigkeit der Wiedergabe keinen Anspruch machen. Aus solchen Bildern läßt sich auf die baulichen Einzelheiten nichts Sicheres schließen, selbst wenn die Bezeichnung darunter steht, was sie darstellen sollen. Gegenüber dem heute noch stehenden Bauwerk können sie überhaupt nichts beweisen.

Unsere Abbildungen zeigen die Hohkönigsburg vor Inangriffnahme der Arbeiten, aufgetragen von der Meßbildanstalt nach ihren

[1]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris 1875. Bd. 4, S. 233 ff.

[2]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du l'architecture. Paris 1875. S. 171 ff.

Photographien, und den jetzigen Zustand nach der Wiederherstellung.

Der Entwurf ist seinerzeit von der Akademie des Bauwesens geprüft worden, die sich aus Privatarchitekten und Baubeamten Nord- und Süddeutschlands zusammensetzt, und diese hat ihn als zutreffend und gut befunden. Alle erdenkliche Vorsicht hat also gewaltet, und tatsächlich ist die Wiederherstellung durchaus gelungen.

Man kann dem Kaiser nur dankbar sein, daß er durch sein Eintreten für die Wiederherstellung der Burg eines unserer großen Baudenkmäler vor dem Untergang gerettet hat, und dem Baumeister gebührt gerechtes Lob. Hasak, Regierungs- und Baurat a. D.

DIE EHEMALIGE AUGUSTINER-KLOSTERKIRCHE IN MÜNCHEN

Von HUGO STEFFEN, Architekt

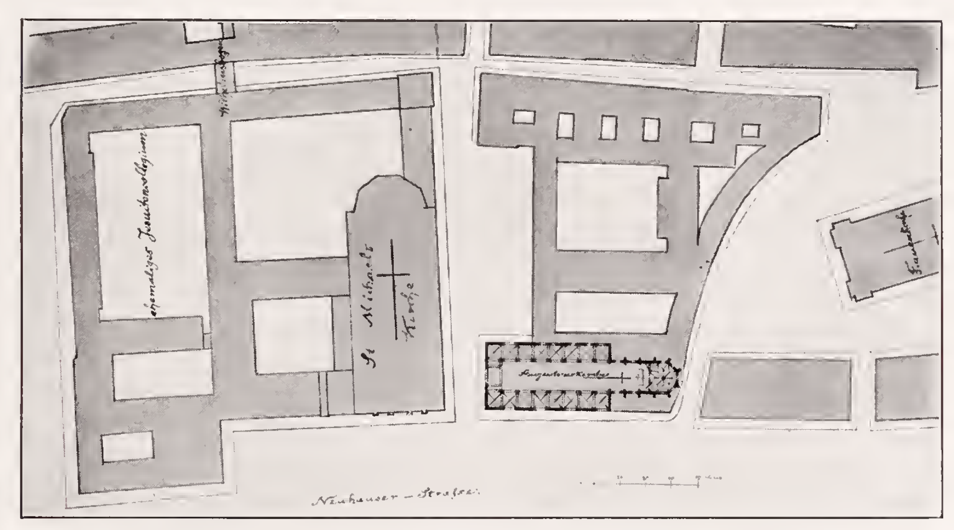
(Hierzu die Abbildungen S. 235 bis 241.)

Trotzdem ihr nach langem Kampfe schon das Todesurteil gesprochen wurde, steht sie noch immer, die ehemalige Augustiner-Klosterkirche, zur Freude ihrer Getreuen, zum stillen Verdrusse derjenigen, denen der alte Bau schon längst ein Dorn im Auge, als harmonischer Abschluß des herrlichen Stadtbildes am Eingange der Neuhauser- in die Kaufingerstraße.

Wird sie erhalten bleiben oder wird sie wirklich fallen müssen, einem Neubau Platz machend? Bald ist auch die letzte Frist herum, welche die endgültige Entscheidung bringt; die Resultate des zurzeit ausgeschriebenen Wettbewerbes für Bebauung des sogenannten Augustinerstockes — dessen Hauptfrontseite die Kirche einnimmt — werden bestimmend wirken, da es den Bewerbern daran freigestellt ist, das altehrwürdige ehemalige Gotteshaus zu erhalten oder dem Neubaue des auf dem Areale zu errichtenden Polizeigebäudes zu opfern. Sollte letztere Idee zur Durchführung kommen, wäre es wirklich tief zu bedauern, nicht nur der Kirche selbst wegen, sondern auch wegen ihrer innigen Zugehörigkeit zu dem eingangs erwähnten köstlichen Straßenbilde Alt-Münchens, welches durch den Abbruch der Kirche vollständig zerstört würde, denn etwas Besseres ist an ihre Stelle nicht zu finden (Abb. S. 236 und 237).

Den Mittelpunkt dieser Hymne der Baukunst bildet St. Michael, jener hochgieblige, reichgegliederte Renaissancekirchenbau, zu linker Hand erstrecken sich die vornehmen Fassaden des ehemaligen Jesuitenklosters — jetzt Akademie der Wissenschaften — und rechts bildet die Augustinerkirche, deren mittelalterlicher Chor vom Wahrzeichen Münchens, den wuchtigen Frauentürmen überragt wird, einen vollendeten Abschluß und harmonisches Ausklingen. Mit welch' hervorragendem Verständnis und jener so oft zu bewundernden Anpassung der Renaissancemeister an die Werke ihrer Vorfahren brachte Friedrich Sustris seine Michaelskirche in herrlichste Wechselwirkung zu der nur eine Straßenbreite entfernten Klosterkirche der Augustiner! Wie kühn und wohlbedacht stellte er den ruhigen Seitenflächen der letzteren seinen hohen Prunkgiebel entgegen und schuf uns dadurch das jetzt bedrohte, weit über Bayerns Grenzen hinaus bekannte, herrliche Straßenbild.

Einsichtige Männer, Prof. Gabriel v. Seidl an der Spitze, haben den Reiz des alten Baues an sich und seine Unersetzlichkeit als Glied



SITUATIONSPLAN UND GRUNDRISS DER AUGUSTINERKIRCHE IN MÜNCHEN



CHOR DER AUGUSTINERKIRCHE AN DER NEUHAUSERSTRASSE UND BLICK AUF DIE FRAUENKIRCHE (DOM)

des Gesamten wohl erkannt und sind für dessen Erhaltung kräftig eingetreten. Das Mauerwerk ist völlig intakt und noch imstande, Jahrhunderte zu überdauern, weshalb also es abbrechen? Das mindeste, was wir wünschen müssen, ist, daß man nach dem Muster jener Städte verfahre, die derartige ihrem Zweck entfremdete, auch mitten im Zentrum gelegene Kirchen bei guter Restaurierung im Geschosse teilten und irgend welchen nützlichen Zwecken zuführten, wie z. B. Lübeck, das seine mittelalterliche Katharinenkirche nach erfolgter Teilung in zwei Stockwerke oben zu Ausstellungen bezügl. Versammlungsräumen und unten zu städtischen Verwaltungsbureaus verwendete, wodurch allerdings der Innenraum aufgeteilt wurde, aber doch der alte Bau selbst und seine Gesamtwirkung im Stadtbilde erhalten blieb. Ähnliches gilt von Jena und Mücheln bei Wettin. Die Barfüßerkirche zu Basel, die Pauluskirche zu Worms, die Kirche der Nürnberger Burg dienen jetzt zu Museen und sogar im anmutigen Landsberg a. Lech verfuhr man nach dem Muster größerer Städte und schonte auf diese Weise ein nicht mehr für Kultuszwecke erforderliches mittelalterliches Kirchlein.

Warum soll München, die Stadt der Künstler, die Zentrale des Heimatschutzes etc., etwas von seinen unwiederbringlichen Schönheiten opfern? Steht dies nicht im größten Widerspruch? Immer seltener werden in Großstädten die abgeschlossenen Städtebilder, hinweggerafft durch Unverstand oder dringendste neuzeitliche Bedürfnisse; auch die bayerische Hauptstadt besaß deren in reicher Zahl, doch was ist jetzt noch übrig? Ein dringendes Bedürfnis zum Abbruch der in Frage stehenden Kirche ist nicht vorhanden, denn das Areal der dahinterliegenden, weitläufigen Klostergebäude bietet Raum genug für die im Wettbewerb vorgeschriebenen Bedürfnisse des künftigen Polizeigebäudes und für dessen eventuelle spätere Erweiterung stehen außerdem die noch



ST. MICHAELSKIRCHE (LINKS), AUGUSTINERKIRCHE (RECHTS) UND HINTER LETZTERER DIE FRAUENTÜRME

im Privatbesitze befindlichen beiden Häuser an der Ecke von Löwengrube und Augustinerstraße zur Verfügung. Es gibt schon anderorts Beispiele genug, wo man manches alte Stadtbild in der Meinung, dafür etwas »Besseres« hinzusetzen oder zu gestalten, zerstörte, um es darnach bitter zu bereuen. Ich erinnere hier nur an die verunglückte Freilegung des Domes in Ulm, wo man sich jetzt die Köpfe zerbricht, mit was für Mitteln die alte Harmonie der früheren Umbauung wieder zu erreichen sei. Hoffentlich ist man in München beizeiten klüger und läßt die Augustinerkirche nach wie vor bestehen. Vollständig befriedigend für ein künstlerisch feinfühlendes Gemüt wäre freilich, wenn auch das Kircheninnere als einheitliches Ganzes erhalten bleiben könnte,[1]) doch dem stehen allseits bedeutende wirtschaftliche Bedenken der kostbaren Grundfläche wegen entgegen und eine Verwendung für gottesdienstliche Zwecke ist von keiner Seite in Aussicht genommen. Darum soll man den Mittelweg einschlagen, die Kirche als hervorragendes Glied des Straßenbildes erhalten und das Innere, in zwei Geschosse geteilt, nützlichen Zwecken zuführen, wie auch der Wettbewerb trefflich bei eventueller Erhaltung der Kirche vorschreibt, nämlich: die obere Hälfte des geteilten Kirchenraumes mit seiner herrlich stuckierten, gewölbten Decke als großen Saal ohne Einbauten für Zwecke des Einwohneramtes zu erhalten und die untere Hälfte zu Läden, natürlich nicht den jetzt üblichen, auf Eisenstelzen ruhenden, rentabel auszunützen, was wohl als Mittelweg die treffendste Lösung bedeuten dürfte.

In dem jetzigen, verwahrlosten Zustande freilich kann die Kirche nicht weiterbestehen! Seit Jahren schon sind die unteren Mauern an ein Plakatinstitut vermietet; das ganze

[1]) Vgl. S. 33 der Beilage, Heft 7.

äußere Hauptgesims des Mittelschiffes entlang ist ein hoher Verschlag aus rohen Brettern angebracht, um ein weiteres Herabfallen der alten, höchst malerisch wirkenden Dachziegel auf die verkehrsreiche Straße zu verhindern.

Und das herrliche Innere, ist's nicht allein schon der Erhaltung wert? Doch auf welche Profanierung blicken die feinen graziösen Stukkaturen der Gewölbe, die herrliche Orgelempore jetzt herab! Da lagern hoch aufgestapelt Ballen und Fässer, Kisten und Säcke, da wird geschoben und gekarrt; die unteren Mauern sind zerstoßen, die Fensterscheiben blind und zersprungen, denn seit der Säkularisation des Jahres 1803 dient die entweihte Kirche zur Mauthalle (vgl. Abb. S. 239).

Sie ist ein elfjochiger, ehemals unverputzter Backsteinbau, wie die meisten der mittelalterlichen Kirchen und öffentlichen Gebäude Münchens, mußte aber im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Veränderungen über sich ergehen lassen.

Es war zu Ende des 13. Jahrhunderts, als Herzog Ludwig der Strenge die Augustinermönche nach München berief und ihnen, die hauptsächlich der Krankenpflege oblagen, anfangs am Heiliggeist-Spitale ein Unterkommen bereitete. Da der Orden in steter Tatkraft emporblühte, wies ihm der Herzog einen Platz auf dem großen Haberfelde außerhalb der Stadtmauern, unweit des sog. schönen Turmes, zur Erbauung von Kirche und Kloster an und 1294 wurden letztere nebst dem Friedhofe durch Bischof Emicho von Freising zu Ehren der beiden heiligen Johannes — für welche schon vorher auf dem Platze ein Kapellchen stand — feierlichst eingeweiht.

Anfangs bestand die Kirche, entweder geringen Raumbedürfnisses oder fehlender Geldmittel halber, nur aus dem dreijochigen, in seinem oberen Teile (bis auf die in rundbogige verwandelten Fenster und den Kalkmörtelüberzug) heute noch in ursprünglicher Weise erhaltenen Chor, der ein auf fünf Seiten geschlossenes, von zwölf kräftigen Strebepfeilern flankiertes Achteck bildet. Die Pfeiler standen ohne die später hinzugekommenen Anbauten bis zum Erdboden herab vollständig frei, wofür als sicherer Beweis im Dachboden der letzteren die teils freiliegenden, teils vermauerten Sandsteinkaffgesimse der unteren Teile zeugen. Bei Erhaltung und Renovierung der Kirche wäre es daher angebracht, wenigstens am hinteren Teile des Chores die Strebepfeiler, wie ehemals, wieder ganz freizustellen.

Die Giebelseite war, wie bei solchen Anlagen meist Übung, mit einem Dachreiter als Glockentürmchen abgeschlossen der — laut dem Sandtnerschen Stadtmodell von 1572 im bayerischen Nationalmuseum, welches die Kirche nach der zweiten Bauperiode zeigt — beim Anbaue des Langhauses erhalten blieb und von da ab den Dachfirst in der Mitte schmückte. Daß übrigens das Modell nicht trügt, bestätigen im Dachraum der Kirche die Spuren der Spreizen des 1620 entfernten Dachreiters.

Ganz abgesehen von den Zutaten aus der Renaissancezeit ist es ja auf den ersten Blick selbst für den Nichtfachmann erkenntlich, daß Chor und Langhaus zwei ganz verschiedenen Bauperioden angehören. Ersterer in seinen charakteristischen, mittelalterlichen Formen mit den kräftigen Strebepfeilern, letzteres ohne diese, ein Werk späterer Zeit. Für den Fachmann geben noch die verschiedene Technik des Mauerwerkes, vor allem aber der charakteristische Absatz zwischen Chor und Langhaus, welcher durch Unterbrechung und Höherlegung des Hauptgesimses bei letzterem markiert ist, sicheren Beweis, daß anfangs nur der Chor als selbständige Kirche bestand. Außerdem sind die Gliederungen des Hauptgesimses ganz verschiedene, am Chor besteht selbiges aus zwei Platten und einer Kehle, am Langhause hin-



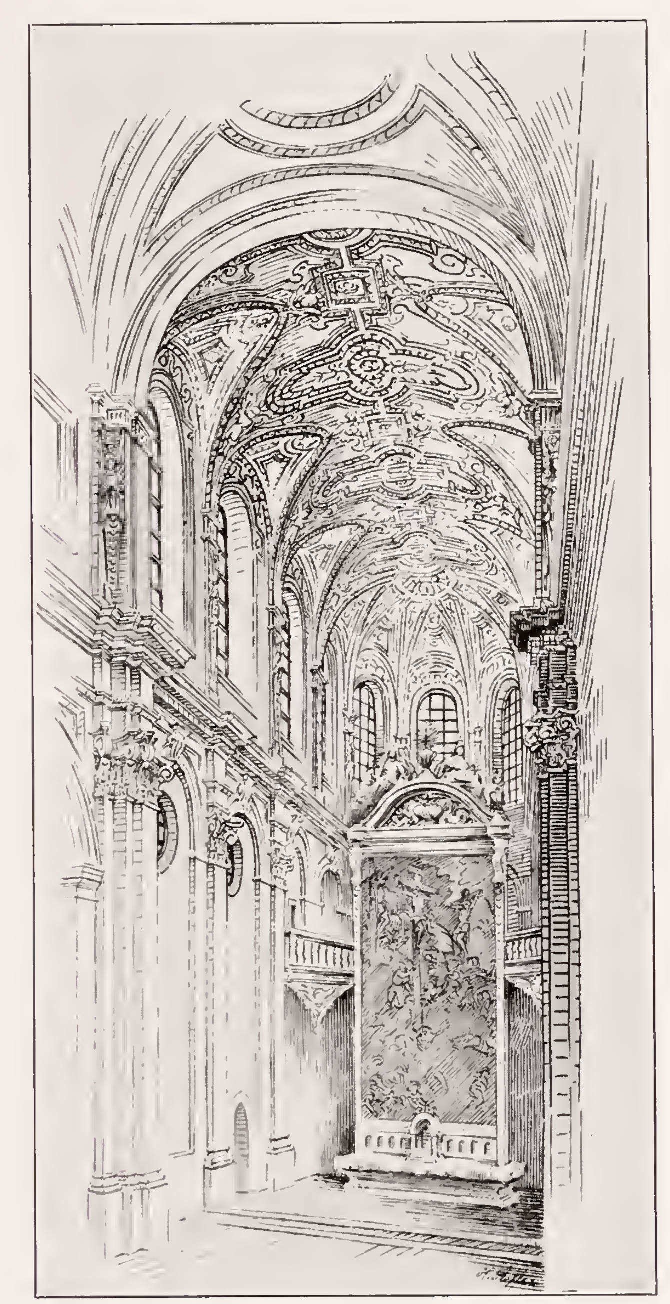
DIE VERUNSTALTETE STIRNSEITE DER AUGUSTINERKIRCHE AN DER ETTSTRASSE

gegen aus einer Platte und einer Kehle. Ganz im Gegensatze zur jetzigen Zeit pflegten unsere Altvorderen jedem Anbau an schon Bestehendes den Stempel ihrer Zeit aufzudrücken, beziehungsweise den angefügten Teil von dem schon vorhandenen völlig auseinander zu halten, worauf eben die unvergleichlich malerische Wirkung ihrer Bauten fußt, während wir Modernen ein sogenanntes einheitliches Zusammenstimmen und kaltlassendes Gleichmäßigmachen bevorzugen und anwenden.

Wenige Monde vor Einweihung der Kirche war ihr Gründer, Herzog Ludwig, gestorben, doch sein jüngster Sohn gleichen Namens, der spätere Deutsche Kaiser, schenkte zeit seines Lebens den Augustinern und ihrem Gotteshause große Sympathien und Förderung, ja, es war sogar sein Wunsch, in den Grüften der Kirche beigesetzt zu werden.

Um 1458 unterzog man das Gotteshaus einer großen Erweiterung, indem man dem Chor das achtjochige Langhaus mit niederen Seitenschiffen vorbaute, wobei auch, den spätgotischen Rippenprofilen der Gewölbe nach zu urteilen, der Anbau am Chor und Einbau der Sakristei erfolgte; letztere befindet sich unter dem erhöhten Mönchschore und ruht ihr Sterngewölbe auf einem einzigen schlanken, von einer Steinbank umgebenen Syenitpfeiler inmitten des Raumes. (Abb. S. 240.)

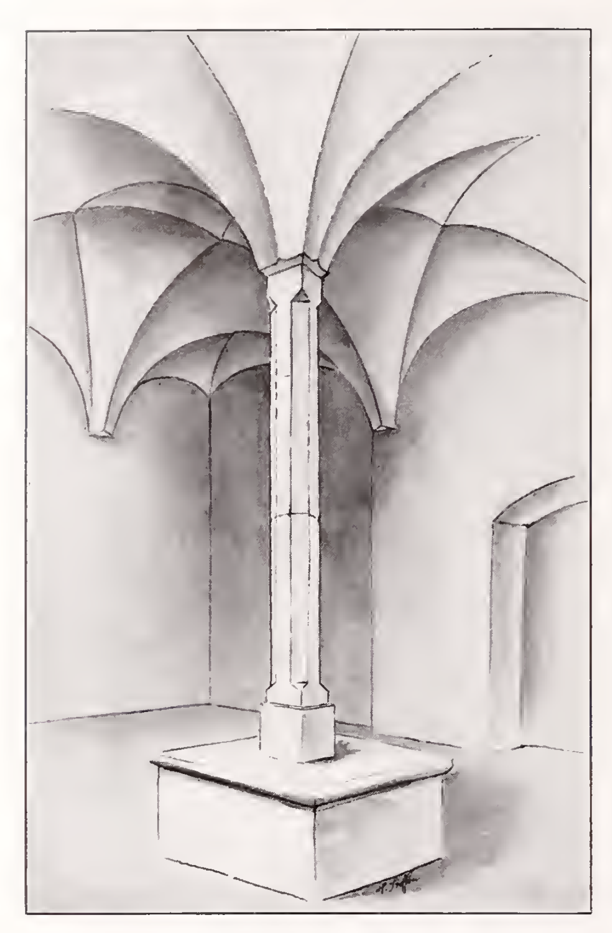
Ob das Langhaus, da Strebepfeiler fehlen, ehemals von einer geraden Balkendecke überspannt wurde, ist nicht zu bestimmen; ebensogut können es auch Gewölbe gewesen sein, denn die sich nach unten in mehrfachen Absätzen verstärkenden Mauern wären kräftig genug, den Schub von Gewölben auch ohne Strebepfeiler aufzunehmen. Gibt es doch mancherlei Beispiele aus dem späten Mittelalter, wo die Gewölbe stattlicher Kirchen ohne Hilfe von Streben, nur durch kräftig verstärktes Mauerwerk aufgefangen wurden.



BLICK IN DEN CHOR DER AUGUSTINERKIRCHE MIT DEM SPÄTER ENTFERNTEN GEMÄLDE TINTORETTOS. *Text S. 238*

Durch meine langen Studien in der Kirche angeregt, hätte ich gern den Namen des Baumeisters vom Langhause erfahren, doch alle Forschungen darnach in Archiven etc. waren bis jetzt vergeblich. Es drängte sich mir nämlich die Vermutung auf, daß vielleicht Jörg Ganghofer, welcher 1468 den Grundstein zur Frauenkirche legte, auch die Erweiterung der Augustinerkirche — die ursprünglich, wie schon eingangs erwähnt, auch als unverputzter Backsteinbau mit Sandsteinverblendungen ausgeführt war — übertragen wurde. In München selbst gab es zu damaliger Zeit keine eigentlichen großen Baumeister; man mußte sie für Monumentalbauten von auswärts heranziehen und so ist es leicht möglich, daß der Magistrat auf Ganghofer durch die in Frage stehende Erweiterung der Augustinerkirche aufmerksam wurde und ihm dann den Bau des Domes übertrug. Die Daten deuten in auffallender Weise darauf hin und vielleicht ist es mir noch möglich, eine urkundliche Bestätigung darüber zu erlangen. —

Unter der Kirche befinden sich ausgedehnte Katakomben, die unter dem linken Seitenschiffe noch wohlerhalten, sich von dort aus



BLICK IN DIE SAKRISTEI UNTER DEM CHORE DER AUGUSTINERKIRCHE IN MÜNCHEN. *Text S. 239*

bis unter die Klostergebäude an der Ettstraße hinziehen, wo sie verschüttet sind. Die oberen Gewölbe unter der Kirche wurden 1803, bei Übernahme durch den Staat, zur Gleichung der Niveauverhältnisse eingeschlagen und mit Urbau ausgefüllt. (Abb. S. 241.)

Wie überwältigend feierlich mögen wohl hier die Beisetzungen gewirkt haben! Vorbei an den in vierreihigen Nischen übereinander stehenden Särgen der längst entschlafenen Brüder führte der Zug unter dem gedämpften Klang der Gebete bei Fackelscheine hinein in die Gänge, wo für jeden der jetzt noch rüstig Mitschreitenden ein Platz schon bereit war. Memento mori! —

Im Jahre 1620 erfolgte eine vollständige Umgestaltung der Kirche im Geschmacke der Zeit, wobei äußerlich von der Architektur des einfachen, mittelalterlichen Gotteshauses nur der Chor mit seinen Strebepfeilern und im Innern die Sakristei nebst den prächtigen Gewölben der Choranbauten erhalten blieben. Mittelschiff und Chor überspannte man durch ein von graziösen Stuckornamenten reichverziertes Tonnengewölbe mit Stichkappen und die Spitzbogenarkaden der Seitenschiffe wurden gleich sämtlichen Fenstern in rundbogige umgewandelt, überhaupt das ganze Kircheninnere im Geschmacke der Zeit einheitlich ausgestaltet, wie wir es heute noch vor uns sehen (Abb. S. 239).

Aus der Periode dieses Umbaues stammt auch die einst teilweise mit Malereien und Stukkaturen geschmückt gewesene, großzügige Giebelsilhouette und der Kalkmörtelüberzug, mit dem man den natürlichen Backsteinbau umkleidete. Der mittelalterliche Dachreiter inmitten des Firstes wurde entfernt und dafür ein anderer von Holz an der Gratspitze des Chores angebracht.

Die bayerischen Fürsten und viele Personen von Stand und aus der wohlhabenden Bürgerschaft, welche sich auch Begräbnisse für sich und ihre Familien in den Grüften der Kirche sicherten, trugen ununterbrochen zur Ausschmückung bei. So ließ ein Herr Sebastian Füll von Windach den kostbaren Choraltar errichten, den ein Kolossalgemälde von Tintoretto, die Kreuzigung Christi, 12 m hoch und 6 m breit, ein Werk von unschätzbarem Werte schmückte. Auch die übrigen Altäre zeigten kostbare Marmorarbeiten und Gemälde von Peter Candid, Ulrich Loth, Andre Faistenberger, dem kaiserlichen Hofmaler Pallach u. a. mehr. Die herrliche Orgel stiftete um 7000 fl. die Churbayerische Landmannschaft.

Die Kunstkammer der Maler und Steinmetzen wurde die Kirche seinerzeit wohl mit Recht benannt; kostbare Reliquien, wundertätige Gnadenbilder, verbunden mit großen Ablässen zogen die Gläubigen in Scharen herbei und 1699 erlaubte Kurfürst Max Emanuel dem damaligen Prior Johann Baptist Inninger den Zubau eines »Mietstockes« zum Kloster »weil ein solcher der Stadt ein Ansehen gebe«. Es ist dies die an der Löwengrube gelegene, von der Ett- bis zur Augustinerstraße sich hinziehende Häuserfront, die, wie der Name besagt, vom Kloster an Private vermietet wurde.

Die Ausdehnung des Klosters war eine stattliche. Nach der Ettstraße zu wurde es von einem kunstvoll gehaltenen Garten begrenzt, in dem eine kleine, an die Kirche gelehnte Kapelle mit vorgelagertem Treppentürmchen eingebaut war, welche, samt dem hölzernen Dachreiter über dem Chore, kurz nach der Säkularisation entfernt wurde. —

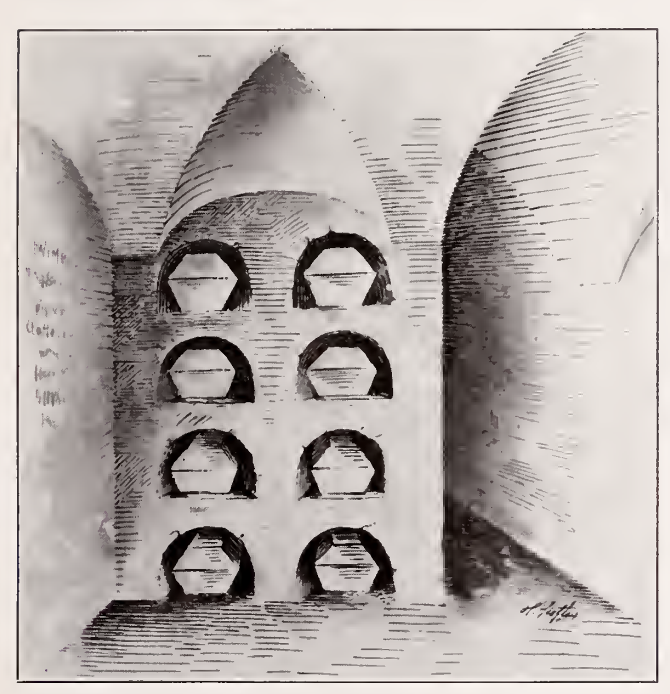
Im übrigen besitzt das alte Gotteshaus auch eine gewisse historische Bedeutung, da in der Nacht des 11. Oktober 1347 der Abt des Klosters, Nikolaus de Luna, der Leiche des mit dem Kirchenbanne belegten, plötzlich auf der Jagd bei Fürstenfeld-Bruck im 73. Lebens-

jahre verstorbenen Kaisers Ludwig des Bayern an der Schwelle der Kirche die Beisetzung verweigerte. Da nun die wirkliche Ruhestätte des Kaisers unbekannt ist, entstand die Vermutung, daß er doch in aller Stille, seinem Wunsche gemäß, in den Augustinergrüften bestattet wäre. Im Jahre 1877 nahm der Gelehrte Faßl mit Genehmigung König Ludwigs II. dortselbst Ausgrabungen und Nachforschungen vor, deren Resultate er in einer jetzt vergriffenen Schrift »Die Grabstätte Ludwig des Bayern« (in der Staatsbibliothek aufbewahrt) niederlegte. Es wurde auch eine, den Porträten des verblichenen Kaisers frappant ähnliche, außergewöhnlich gut konservierte Leiche gefunden, doch ein sicheres Urteil darüber ließ sich nicht feststellen. —

Nach der Säkularisation wurden die ausgedehnten Klostergebäude als Justizbureaus verwendet, der Mietstock an Private verkauft und die am 1. Oktober 1803 für immer geschlossene Kirche, nachdem sie all ihrer Schätze beraubt, zur Mauthalle profaniert. Das wertvolle Inventar unterstellte man größtenteils dem Verkaufe; so kam die kostbare Orgel in den Dom zu Speyer; das großartige Altarbild von Tintoretto in die Kapelle des ehemaligen Lustschlosses Schleißheim bei München, wo es infolge der geringen Tiefe des Raumes zu keiner Wirkung kommt, ja halbvergessen dem Verfall entgegenschlummert. Weitere Gemälde von Rubens, Peter Candid etc., gingen in die Gemäldegalerie des gleichen Schlosses über und mit anderen geschah es in ähnlicher Weise. Das Abschlußgitter befindet sich im bayerischen Nationalmuseum zu München und von den prachtvollen Marmoraltären, Epitaphien etc. wurde ein großer Teil zerschlagen, verschleppt. Das allverehrte »Gnadenkindl« ging in den Bürgersaal, eine Kirche in der Neuhauserstraße, und verschiedene andere Reliquien an die Heiligen-Geistkirche über.

Ein Jahrhundert ist nun schon über die aufregende Epoche des Klöster- und Kirchensturmes hinweggebraust. Jetzt ist das alte Gotteshaus wieder von neuem hineingezogen worden in den Kampf. Hinwegzutragen ist aus ihm nichts mehr, jetzt soll's ihm selbst ans Leben gehen!

Doch immer noch hoffen jene, die die alte Kirche schätzen und in richtiger Erkenntnis ihres Wertes als historisch künstlerische Stätte und Mittelpunkt des herrlichsten Altmünchener Straßenbildes für ihr Leben die Lanzen brachen, bis zu letzter Stunde auf ihre Erhaltung.



GRABGEWÖLBE IN DER EHEMALIGEN AUGUSTINERKIRCHE IN MÜNCHEN

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DÜSSELDORF 1909

Am 15. Mai wird die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf im Städtischen Ausstellungsgebäude eröffnet. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst beteiligt sich an der Ausstellung als Gruppe, soweit nicht manche ihrer Mitglieder — z. B. die Düsseldorfer Künstler — sich aus besonderen Gründen einer anderen Gruppe anschlossen. Leider konnten der Gesellschaft bloß drei Räume zur Verfügung gestellt werden, von denen nur einer etwas größere Dimensionen besitzt. So mußte denn auf eine ursprünglich geplante Abteilung für kirchliche Architektur, die ganz besonders interessant hätte werden können, von vorneherein ganz verzichtet werden. Aber auch die Beteiligung der Maler und Bildhauer der Gesellschaft kann nur eine sehr beschränkte sein, da die Raumverhältnisse eine Beteiligung auf breiterer Grundlage nicht zulassen.

Die objektive Kritik wird auf dieser unter allen Umständen begrüßenswerten Ausstellung einen schweren Stand haben. Sie wird den religiösen und den künstlerischen Gehalt der ausgestellten Arbeiten prüfen, Kern und Schale, Wesen und Schein auseinanderhalten müssen.



JULIUS VON KLEVER MEERESSTILLE (OSTSEE-RUSSLAND)

JULIUS VON KLEVER

Von Dr. phil. C. E. GLEYE, Dresden

Im letzten Jahrzehnt haben mehrere Wanderausstellungen, die die Hauptstädte Westeuropas besuchten, weiteren Kreisen einige Kenntnisse von der zeitgenössischen russischen Malerei vermittelt, von der man bis dahin nur wenig wußte. Ab und zu war auf irgend einer Ausstellung ein Bild von Rjepin wie ein Meteor aufgetaucht. Am meisten wußte man noch von Werestschagin, dessen Tendenz- und Orientbilder mehrere Male ihren Rundzug durch Europa machten. Als einer der ersten russischen Maler ist auf einer Berliner Kunstausstellung zu Beginn der achtziger Jahre der Balte Julius Klever mit seinen Landschaften erschienen, zu einer Zeit, als der Kult des feinsinnigen russischen Naturschilderers Turgenew in Deutschland auf der Höhe stand und sein Ruhm noch nicht durch Dostojewski und Tolstoj verdunkelt war.

Bei Klevers erstem Auftreten in Berlin schrieb ein angesehener Kunstrichter jener Tage (A. Rosenberg): »Ein frisches, resolutes Talent, ein Beobachter, der sich nicht in poetische Träumereien verliert, sondern mit keckem Pinsel die Dinge wiedergibt, wie sie sind. Manches fällt dabei flüchtiger, roher, dekorativer aus, als es gerade nötig ist, aber im ganzen spricht doch aus diesen handfesten Malereien ein selbständiges Talent, das bei der Jugend des Künstlers noch einer weiteren Entwicklung und einer gleichmäßigen Durchbildung fähig ist.« Als diese und ähnliche Urteile, die in dem Künstler, was uns heute wundert, einen Realisten feststellten, gefällt wurden, hatte der junge Künstler in seiner russischen Heimat schon Ruhm und Volkstümlichkeit in reichem Maße erworben, schon war er der russische Landschaftsmaler par excellence. Bilder von seiner Hand befanden sich schon in den öffentlichen Galerien und in denen des Kaiserhauses und der bekannten großzügigen russischen Sammler: schon hatte er in Russland eine große künstlerische Mission erfüllt.

Julius Klever ist geboren im Jahre 1850 zu Dorpat, der ehedem deutschen Musenstadt am Embach, als Sohn eines Gelehrten. Es ist interessant, daß derselben nördlichen Hälfte des Baltenlandes auch die großen Düsseldorfer E. v. Gebhardt, G. v. Bochmann und Eugen Dücker entstammen. Der Wunsch, Künstler zu werden, und zwar Landschafter, ist in dem jungen Klever schon früh erwacht, aber nur unter der Bedingung gestatteten ihm die Eltern die Petersburger Kunstakademie zu beziehen, daß er sich dem Brotstudium der Architektur widmete. Hier auf der Akademie ist seine erste Liebe eine prachtvolle Sammlung von Gemälden der Meister von Barbizon gewesen, die ein fürstlicher Mäzen der Akademie gestiftet hatte. Ihr Einfluß zeigt sich deutlich in den ersten Schöpfungen des jungen Künstlers, der erst nach zweijährigem Archi-



JULIUS VON KLEVER — CHRISTUS AUF DEM MEERE

Text S. 245

tekturstudium offiziell in die Klasse für Landschaftsmalerei übertrat, in der die Professoren Worobjew und Baron Klodt seine Lehrer waren. Durch Klever ist zuerst Naturauffassung und Malweise der Meister von Barbizon der russischen Kunst vermittelt worden. Das ist eins seiner Verdienste und nicht das letzte. Nachdem auf der akademischen Ausstellung des Jahres 1872 der Kaiser Alexander II. das Bild »Frühling in Russland« des damals 22 jährigen Künstlers gekauft hatte, machten ihn seine Bilder »Alter Park«, »Waldeinsamkeit«, »Insel Nargen«, die ihren Weg in die bekannten großen russischen Galerien, wie z. B. die der Gebrüder Tretjakow in Moskau fanden und in ungezählten Kopien und Reproduktionen über das ganze russische Reich verbreitet wurden, berühmt. Die Motive zu diesen charaktervollen Gemälden hatte der Künstler meist in seiner baltischen Heimat gefunden, für die er der eigentliche Heimatkünstler ist. So z. B. zu seiner berühmten Parklandschaft. Wie oft hat er diesen alten Park malen müssen! Bei einem Besuche des alten Schlosses Marienburg in Livland hatte sich ihm die ganze Poesie solch eines halbverwilderten, weltverlorenen Parkes eines alten Herrenhauses erschlossen, und auch von Klever, in dem ohne Zweifel ein gutes Stück Romantiker steckt, gilt, was vor kurzem ein feinsinniger Kritiker von dem zu früh dahingegangenen Dichter Prinz Schönaich-Karolath gesagt hat: »Immer wieder hat er die Märchenwelt des Parkes alter Edelsitze in neuer Fassung emporleben lassen, bald in herbstlicher Trauer, wenn der Nebel um Allerseelen durch die Wipfel auf die letzten Astern regnet, bald im Juniduft, wenn die Rosen blühen, die Springbrunnen verschlafen plätschern, aus den Taxushecken der Pan und die Sphinx von Stein lachen.« Auf ein verlorenes, der estländischen Küste vorgelagertes Eiland im Finnischen Meerbusen versetzt uns sein Bild »Waldeinsamkeit«, von dessen Qualitäten unsere Abbildung (S. 245) natürlich nichts verraten kann. Durch diesen Märchenwald der Insel Nargen läßt er auch sein Rotkäppchen schreiten. Mit diesen seinen Waldbildern stellt sich Klever den großen Waldschilderern des 19. Jahrhunderts ebenbürtig an die Seite.

Aber das Herz des russischen Volkes hat sich Klever durch seine Winterbilder erobert. Wie er den russischen Winterwald dargestellt hat, das hat ihm niemand nachgemacht, vor allem nicht den Schnee mit der wundervollen, unvergleichlichen Leuchtkraft. Und die meisten seiner Winterlandschaften sind Abendlandschaften; die Sonne geht zur Rüste. Gerade diese seine Bilder haben eine so große Verbreitung gefunden in Kopien und Reproduktionen und zuletzt auch in vielen Fälschungen. Er selbst hat sie — oft gegen seinen eigenen Willen — immer wieder malen müssen. Ihn hatten zuerst die koloristischen Probleme gereizt, welche die vom scheidenden Sonnenlicht gestreiften Schneeflächen boten. Und wer den sprunghaften Charakter der Russen wirklich kennt, weiß wohl, wie vertraut ihm abendliche Emmausstimmungen sind. So erklärt sich die Volkstümlichkeit gerade dieser Bilder Klevers. Denn nichts hat einem so vielseitig begabten Künstler wie Klever so fern gelegen, wie Einseitigkeit oder schablonenhafte Routine. Es wird wohl wenig Landschafter geben, die in gleich vollendeter Weise den Stimmungsreiz der einzelnen Jahreszeiten wiederzugeben imstande sind wie Klever, die in gleicher Weise die Forderungen des Paysage intime er-



JULIUS VON KLEVER — DER WEG ZU GROSSMAMAS GARTEN



JULIUS VON KLEVER WALDESDUNKEL (RUSSLAND)

Text S. 244

füllen und dabei doch den Vortrag ins Heroische steigern können. Es sind zwei sehr weit voneinander entfernte Pole, die durch Klevers Gemälde »Welke Blätter« und »Verlassener Friedhof« dargestellt werden.

Das Bild »Welke Blätter« (durch eine Radierung von B. Mannfeld weiteren Kreisen bekannt) verrät deutlich den Einfluß Daubignys, aus dem Bilde »Verlassener Friedhof« tönt uns der Nachhall einer Heldensymphonie entgegen. Eine Charakteristik der Eigenart Klevers wäre nicht vollständig, wenn wir nicht seines großen Kompositionstalentes gedenken würden, das ihn besonders zur Lösung dekorativer Aufgaben, die ihm oft gestellt wurden, befähigte und dann vor allem seiner eminenten koloristischen Begabung. Diese tritt besonders deutlich hervor in der im Auftrage des Kaisers Alexander III. gemalten »Illumination des Moskauer Kremls während der Krönung«, und dem von der Rigaer Städtischen Galerie erworbenen »Wasserfest auf der Düna beim 700-jährigen Jubiläum der Stadt Riga«. In seinen zahlreichen Waldbildern hat der Künstler stets besonderes Gewicht auf das Erfassen und die Wiedergabe des Organischen, des intimen Waldlebens mit seinen Flechten und Moosen gelegt; für ihn hat stets das Wort Leopardis gegolten: minor natura e minor arte. In Petersburg hat Klever, dem der Kaiser Alexander III. 1893 den erblichen Adel verlieh, wiederholt Sonderausstellungen mit seinem Freunde Rufim Sudkowski, dem hervorragenden, früh verstorbenen russischen Marinemaler, veranstaltet. Der Einfluß dieses Freundes zeigt sich in Klevers erfolgreichen Versuchen, das Meer darzustellen. So z. B. in dem einzigen Bilde des Künstlers, das ein religiöses Motiv wiedergibt: »Christus auf dem Meere«, eine Schöpfung, die nicht nur in Rußland, sondern auch in Deutschland großes Aufsehen erregt hat (Abb. S. 242). Es darf hier an wenig bekannte, diesem Vorwurf gewidmete Worte Goethes erinnert werden: »Um aber zum Heiligsten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höheren und ausdrucksvolleren Gegenstand als Christus, der leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hilfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem anderen Falle den Sinnen, und so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit wenigem auszudrücken. Das Übernatürliche, das dem Natürlichen auch in übernatürlich-natürlicher Weise zu Hilfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen ge-



JULIUS VON KLEVER SELBSTBILDNIS

genwärtig sei, hervorruft, ist selten gemalt worden.«

Seit mehreren Jahren lebt Klever in Berlin, wo er sich schon in den achtziger Jahren einen Freundeskreis, der ihm treu geblieben ist, geschaffen hat. Aber er weiß es, was er Rußland, und Rußland weiß es, was es ihm verdankt. In der Geschichte der russischen Landschaftsmalerei, ja der Entwicklung des russischen Naturgefühls wird sein Name stets einen ehrenvollen Platz behaupten, und mit Recht vermisste der feinsinnige Verfasser des berühmten Buches über den russischen Roman, der Graf de Voguë, wohl einer der besten Kenner der russischen Kultur, als vor drei Jahren während der russischen Revolution die Wanderausstellung moderner russischer Maler, die sich anmaßte, ein Bild vom Gesamtschaffen der russischen Malerei zu geben, auch nach Paris kam, auf dieser russischen Ausstellung die Landschaften Julius von Klevers.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Wiederum, wie jedes Jahr, taucht eine Fülle malerischer und zeichnerischer Neuschöpfungen auf, die mehr Aufschluß geben über den kolossalen Andrang zum Kunstgebiet und seine Überproduktion, als über wertvolle Kulturdokumente. Alljährlich sehen wir dasselbe Bild: Eine Anzahl frischer und fröhlich hingeschriebener Malereien, eine Menge Studien, eine Menge Naturausschnitte, aber selten ein Gemälde, selten ein innerlich empfundenes künstlerisches Gebilde. Das Charakteristikum der modernen Kunst ist die Technik und zwar die Technik des Blendens, des Verblüffens. Der Technik allein dient das Motiv, vom hölzernen Gartenzaun bis zum mehr als naturgroßen Kohlstrunk, der Straßenlaterne, der Stubentür etc. Es kommt einem immer so vor, als ob die Jungen und Jüngsten dem Beschauer zuschreien wollten: »Seht, was wir alles mit der Farbe machen können, uns ist nichts zu schwer, wir malen Erde, Luft, Wasser, Sonnenschein. Wir können alles!« Ja, die heutige Kritik hat dies auch anerkannt und sie spricht vor modernen Gemälden von Erdgeruch, von Feuchtigkeit der Luft, von heißer, zitternder Sonnenglut. Aber steckt in all dem nicht doch auch ein großer Tadel? Ist es der Endzweck der Kunst, Natur natürlich darzustellen? War nicht in allen hohen Kunstepochen das Streben, die Erscheinungen der Natur in feste Formen zu bannen, das Natürliche herauszutreiben und auf der Grundlage von Natur, an Stelle der banalen Wirklichkeit eine innerliche, vergeistigte zu setzen? Die Wirkung auf die Menschenseele, auf die Empfindungen edler Seelenregungen ist doch das erste und höchste, was wir unter dem Worte »Kunst« uns vorstellen. Wir können nur dann Fortschritte in der Kunst erkennen, wenn sie uns aus der nüchternen Alltäglichkeit zu höheren Zielen zu führen imstande ist. Allerdings verlangen wir mit diesen Zielen auch technisches Können, kurz eine klare, sichere Sprache und Ausdrucksweise, aber sie braucht ihre Übungen nicht an Gegenstände zu hängen, die an sich schon geschmackwidrig sind. »Kunst ist Wahl« hat irgend einmal ein Kritiker gesagt und dies mit Recht. Eine schlechte Wahl aber ist es, wenn z. B. Walter Schnackenberg ein nacktes Frauenzimmer vor dem Toilettetische malt, das im Begriffe ist, sich zu schminken und weiter nichts anhat, als bis über die Kniee heraufgezogene knallgrüne Strümpfe, von einer Aufdringlichkeit der Farbe,, die einer optischen Ohrfeige gleichkommt. Überhaupt diese Ganz-, Halb- und sonstigen weiblichen Akte! Bis zum Überdruß tauchen diese akademisch-posierenden, langweiligen Gestalten auf. Sie verfolgen einen bis in den Kunstverein und jede kleine Kunsthandlung. Julius Heß hat sich drei solcher Frauenzimmer geleistet, dazu in einer Farbe von trüber Soßigkeit und absolutem Schmutz, die mehr als abstoßend wirkt. Hans von Marées' Arbeiten, die noch vor kurzem an derselben Stelle hingen, waren dagegen von Phidiasischer Erhabenheit. Es



FRANZ JOSEPH MAYER HAUSALTÄRCHEN
Ausstellung München 1908

ist manchmal unbegreiflich, wie stark die Neigung vorherrscht, den menschlichen nackten Körper, der doch in allen Teilen so schön sein kann, unter so schiefem Gesichtswinkel zu betrachten. Dasselbe gilt noch von manchen Fleischmalereien, die wir nicht alle aufzählen mögen. Sonderbar ist auch das weibliche, nackte Wesen vor dem Spiegel, das sich den Hut aufsetzt, eine Tätigkeit die meist als letzte, nach beendeter Toilette vorgenommen wird. Eine weitaus ernstere Arbeit an sich, obwohl nicht in der Ausführung, ist der tote Christus von Curt Witte. Freilich von einer geistigen oder gar religiösen Durchdringung des erhabenen Themas ist der Künstler noch himmelweit entfernt; es ist eine Malstudie. Aber auch die Manier, den Strich, den Farbenfleck als solchen wirken zu lassen, grenzt hier an eine Art, die dem Wesen der Malerei widerspricht. Je technikloser, je weniger auffällig etwas mit den Mitteln der Farbe zur Darstellung gelangt, desto edler und geistiger ist auch das Werk. Abgesehen von einigen Bildnissen, die ebenfalls mehr auf farbige Wirkung, als auf psychologische Vertiefung hin aufgefaßt wurden, gehört die Mehrzahl der Studien wie immer, dem Gebiete der Landschaft oder des Innenraums an.

Unter Bildnissen sind als bessere Leistungen zu nennen diejenigen von Paula von Blanckenburg, Fritz Burger, Wilhelm Gallhof und Hans Lesker. Als vortreffliche Malerei von fast monumentaler Wucht sind »die Nibelungen« von Hans Bühler zu betrachten. Der Maler trägt in seine etwas bräunlichen Menschenleiber jene Kraft hinein, die an ein gigantisches Geschlecht gemahnt und die wir auch in erster Linie bei einem solchen Thema voraussetzen. Die Helden des Nibelungenliedes tauchen dem Beschauer frei-



JOSEPH KOPP GRABMAL HARTMANN
Neuer Nordfriedhof in München



JOSEPH KOPP GRABMAL CONSONI
Ostfriedhof in München

lich unwillkürlich auf, aber anders. Von großem Interesse sind auch, zumal rein dekorativ betrachtet, die farbigen Zeichnungen von Julius Diez, zu den Stücken: »Was Ihr wollt« und »Maß für Maß«. Mit spielender Leichtigkeit, unterstützt von einer starken Phantasie, sind diese für das Künstlertheater geschaffenen Kostümfiguren in dem eigenen, so reizvollen persönlichen Stil dieses Meisters geschaffen. Es steckt in allen ein gut Stück mittelalterlicher Tradition und dies ist nicht das Schlechteste. Manche von den ausgestellten Landschaften begegneten uns schon im Kunstverein und müssen wir auf die Kunstvereinsberichte hinweisen.

Als neue Nummern kommen in Betracht, ein treffliches »Hochwasser im Walde« von Otto Altenkirch. In ähnliche Stimmung versetzt Giulio Beda in zwei Bildern »Trübes Wetter in Burghausen« und »Spätherbst in Dachau«. Allzustark pastos und rahmig schildert Ludwig Bock das Wasser eines Mühlbaches. Von toniger, abgeklärter Wirkung sind die mehr melancholisch ernsten Studien von Hans Borchardt. —



JOSEPH KOPP GRABMAL
Entwurf



JOSEPH KOPP GRABMAL
Entwurf

Die kleine Nachlaßausstellung von Paul Cézanne fällt unter den einheimischen Bildern stark ab. Man hat diesen Maler stets hochgeschätzt; was wir hier sehen, stellt entweder das Schlechteste dar, was Cézanne gemalt hat, oder das ihm gespendete Lob war stark übertrieben. Nichts ist in der ganzen Kollektion, was nicht von Einheimischen besser gemalt würde, ja es sind Dinge dabei von solch kindlicher Ungeschicklichkeit, wie z. B. einige Stilleben mit Früchten, die selbst die mildeste Jury eines Provinz-Kunstvereins nicht annehmen dürfte. Ruft man sich erst die Schuch-Ausstellung ins Gedächtnis, so erfüllt es jeden Kunstfreund mit Schmerz, daß unser Meister, der himmelhoch über jenem stand, verkannt und unerkannt aus dem Leben schied. Gleiche Gedanken beschäftigen unser Empfinden bei dem reichen Nachlaß von H. Braun. Auch dieser reichbegabte Künstler starb jung, in Not und Elend und wie man sagte, an Verzweiflung über den Mißerfolg seiner Tätigkeit. Es ist heute im Zeitalter des internationalen Verkehrs kaum glaub-



JOSEPH KOPP GRABDENKMAL BAUMBACH
Im südlichen Friedhof zu München

lich, daß solch ein gewaltiges Talent, wie es diese höchst malerischen und fein empfundenen Blätter verraten, nicht Anerkennung zu finden vermochte. Und doch versteht man es wieder, zieht man in Betracht, daß gerade die feinsten Künstlernaturen, die, welche nicht schreien, nicht mit Ellenbogenkraft sich durch die Menge den Weg bahnen wollen, einsam bleibend oder tauben Ohren predigend, in Unbeachtetheit dahinschwinden. Die hastenden, nervösen Menschen unserer Epoche haben keine Zeit mehr, selbst zu suchen, sie haben auch am Ende nicht das Verständnis für die Kunst, sie sind direkt auf die Künstler angewiesen, die als die »Guten« abgestempelt, jede weitere Bemühung betreffs Garantie der Tüchtigkeit überflüssig machen.

Als schon bekannter Meister gilt Paul Crodel, von dem drei tüchtige Arbeiten vorhanden, Theodor Essers »Motiv aus einem zoologischen Garten« ist von sonniger Heiterkeit und Klarheit. Dasselbe gilt von den weichen, feinwertigen Leistungen Rudolf Nissls, von Charles Vetter, H. B. Wielandt und Richard Winternitz, der immer mehr den Bahnen Uhdes zu folgen bestrebt ist. Letztgenannter Meister ist mit einem kleineren Bilde, aber einer Perle im modernen Sinne vertreten; spazierende junge Damen am sonnigen Nachmittag. Ist hier wirklich flutendes Sonnenlicht wiedergegeben, so ist der gleiche Versuch bei den Arbeiten Eugen Wolffs gescheitert. Besser gelangen diesem Maler einige Interieurs von kräftigem Farbenreiz.

Als Techniker dürfte wohl Theodor Hummel mit am höchsten zu bewerten sein, alles, was er anfaßt, gelingt ihm, kein Thema ist zu schwer, er hat sein Handwerk gelernt wie selten einer, nur bedauert man, daß dieser Maler und Könner sich nicht dazu aufschwingen kann, mit dem Erlernten nun etwas zu schaffen. Man erfreut sich an seinen roten Rosen, seiner sonnigen Landschaft, oder an seinem größten Bild, dem Innenraum einer Brauerei mit dem Gewirr von Kupferkesseln, Treibriemen, Geschirren, Rädern und Stangen, aber man bedauert zugleich, daß all diese Geschicklichkeit an einem innerlich so mageren Thema verschwendet wurde. Den modernen Malern ist nun einmal ein jeder Gegenstand, es mag sein, was es will, als rein farbige Erscheinung oder als Träger von Luft und Licht geeignet als Vorwurf zu einer Malerei, ob sie nun hier einen Bräuhauskessel vorstellen oder dort eine Strickmaschine, kommt nicht in Betracht. Ja selbst die menschliche, nackte Gestalt wird unter keinem anderen Gesichtspunkt aufgefaßt. Diese gleichwertige Behandlung aller Objekte führt zu einer Einseitigkeit, die darin besteht, daß man das Wesen der Dinge verkennt und nun alles, ob lebend oder tot, ein und derselben Problemdurchführung unterwirft. So behandelt zwar in feinen, perlmutterartigen Tönen Josef Hühn eine Salontüre, und die Dame, welche davorsteht, ist Nebensache, und so wie die Salontüre ist die »Balkontüre« und das Bild »An der Balkontüre«. Des weiteren arbeitet nach dieser Richtung Paul Roloff. »Am Büfett« heißt seine Studie und ein nacktes Mädchen steht vor diesem. Weshalb eigentlich? Am weitesten ging wohl Jul. Seyler in seiner merkwürdigen Leistung »Durch die Furt« und in der abstoßenden Wiedergabe eines sich aus- oder anziehenden Modells. Weit erfreulicher ist das Bestreben von Richard



JOSEPH KOPP GRABMAL STURM
Westfriedhof in München



JOSEPH KOPP DOPPELGRAB HELLENSTEINER
Kufstein-Zell

Pietzsch, eigene Gedanken mit der Landschaft zu verkörpern; wohl weniger in der banalen »Dreschmaschine«, als in dem heiteren »Sommertag in Icking«. Der talentvolle Maler soll nur ruhig, ohne nach links oder rechts zu schauen, seinen eigenen Gefühlen nachgehen, dann wird er noch Wertvolles erreichen. — Zu stark pointillistisch angehaucht ist Karl Reisers Frühlingsbild aus Partenkirchen; etwas zu groß im Format, jedoch vorzüglich in der Beobachtung ist Al. Purtschers Bild »Durch die Furt«. In noch größeren Dimensionen bringt Burger-Mühlfeld eine Hochofen-Szene, bei der man zuerst an Menzel und dessen geistreiche Art denkt, wie so etwas auch künstlerisch gelöst werden kann. Amandus Faure hat in »Zirkus-Erlebnisse« nichts Neues gesagt, ebenso sind die Bilder von Hugo v. Habermann, W. Lehmann, Hans v. Hayek, U. Hübner, Alb. Lamm, C. Th. Meyer-Basel, Fritz Oßwald, Karl Piepho, Rud. Schramm-Zittau, H. Zügel schon in gleicher Art und so oft besprochen worden, daß eine Wiederholung ermüden dürfte und wir nur bestätigen, daß alle jene Maler Gutes boten und zur Verschönerung der Frühjahrsausstellung beitrugen. Eine hübsche Ergänzung



JOSEPH KOPP GRABDENKMAL
Entwurf

findet sich noch in dem großen Nachlaß von Handzeichnungen des früh verstorbenen Zeichners der Jugend und des Simplizissimus: Rudolf Wilke. Achtung gebietendes Können spricht aus diesen Blättern, die dem Gebiete der Karikatur angehören. Ein etwas derber, wiewohl eigenartiger Humor durchweht jede noch so flüchtige Skizze, der man es ansieht, daß alles scharf beobachtet und in stark persönlichen Stil übersetzt wurde. Nach der Natur wird Wilke kaum viel gezeichnet haben, dafür sehen die Darstellungen zu bizarr, zu grotesk aus, aber gerade deswegen haben diese Übersetzungen jene Note, die der Satire oder dem Burlesken so recht entspricht.

Wie stets, so sind auch diesmal nur wenige Werke der Plastik zu verzeichnen.

Einige Kleinbronzen, ein Hase von J. Bary-Doussin, ein Skiläufer von Ernst Geiger, die hübsche Brahms-Statuette von Max Hoehne, »Diana« von K. E. Moeller, »Bronzekopf« von Paul Oßwald und eine flott aus dem Stein gearbeitete Bajadere von Hans Schwegerle sind tüchtige Leistungen.

Franz Wolter

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

Von Dr. KARL BONE, Düsseldorf

Die Winterausstellungen

Den Darbietungen des abgelaufenen Winters kommt vor allem das Lob großer Vielheit und Vielseitigkeit zu. Aber auch die Auswahl verschonte die Besucher fast durchweg mit allzu abstoßenden Exzentrizitäten und Widerwärtigkeiten. Dem Schönen war der Weg nicht verlegt, weder dem Schönen aus älterer Zeit (Spitzweg u. a.) noch dem fremden (Belgier, Niederländer, Herkomer u. a.), noch dem deutschen Schönen anderer Kunststätten (München, Berlin, Karlsruhe) noch den Erzeugnissen Düsseldorfs selber, die der Kunst, nicht dem augenblicklichen Effekt und Erfolg zustreben. Diese Düsseldorfer konnte man am zahlreichsten — freilich keineswegs vollzählig — zusammensehen in der Weihnachtsausstellung des Vereins Düsseldorfer Künstler in der städtischen Kunsthalle. Nur ein unfreundlicher Beurteiler konnte diesmal sagen, man sehe es den Werken an, daß sie für den Weihnachtsverkauf gemalt seien. Daß der Künstler seine Bilder, soweit er sie nicht auf Bestellung malt, verkaufen will, ist doch naturgemäß; ein Vorwurf kann ihm aus diesem Wollen nur gemacht werden, wenn er ihm Opfer bringt, die seiner und der Kunst unwürdig sind; ja man könnte es ihm als Kurzsichtigkeit anrechnen, wenn er zu einer Weihnachtsausstellung Werke oder Entwürfe brächte, die den Ankauf durch Kunstfreunde von vorneherein ausschließen. Aber, was wir diesmal sehen, konnte mit wenigen Ausnahmen ebensogut in jeder Kunstausstellung großen Stiles erscheinen. Denn der große Stil bedient sich nicht des Quadratrutenmaßes; er kann mikroskopisch erscheinen. Von A bis Z, von Ackermann bis Zacharias, war ernstes und zielbewußtes — das Ziel freilich nicht immer einwandfrei — Streben erkennbar, ohne daß Ängstlichkeit oder Absicht die Freiheit der Bewegung störend beeinflußt hätte. Wenn ich hier die kräftigen Dorfbildchen von O. Ackermann, den jungen »Mönch in den Blumen« von A. Bertrand, das lesende Mädchen von Aug. Blankenstein, ein gleiches, aber an Farbenfröhlichkeit recht verschiedenes von Josse Grossens, einige Heide- und Waldbilder von G. Hacker, Stillleben von M. Hambüchen, Alma Hamel, Magda Kröner, Meta Weber, die vortrefflichen Interieurs und Dorfbilder von H. Hermanns, die prächtigen Sonnenscheinwirkungen auf dem Innenbilde »Sonnenschein« von M. Heß, den echten »Herbstmorgen an der Erft« von C. Jutz jun., die geschickten Farbflecke auf W. Kukuks Ansicht »Aus Oberstdorf (Algäu)«, die wasserklare Flußkrümmung »An der Stever« von G. Lasch, M. Lucas' »Häuser am Wasser«, den sonnigen »Spätherbst« von G. Mühlig, die neuartige, trefflich erfaßte »Sandgrube in Münsterland« von A. Schlüter, das frisch und lebendig gemalte »Niederländische Volksfest« von M. Stern, das »Langster Marktschiff« in feinnebeliger Frühmorgenstimmung von W. G. Y. Titcomb, das Knabenporträt »Mein Sohn« von Fred Vezin, v. Willes Eifelbilder besonders hervorhebe, so würden wohl andere andere Bilder lieber nennen; z. B. die Kühe »Im Ginster« von J. J. Junghanns, H. E. Kohles »Zypressen«, oder den »Frühlingsanfang« von A. Lies, oder die Waldbilder von Chr. Kröner, oder C. Heydens Bilder »Aus Rothenburg«, oder C. Havers »Am Herd« oder ebenso Nennenswertes. Die Künstler der Weihnachtsausstellung zeigten übrigens im Laufe des Winters auch weitere Leistungen in der Kunsthalle sowohl wie in der permanenten Ausstellung von E. Schulte, und andere sekundierten ihnen oder ragten hervor. Dies letztere kann man diesmal nicht von den Darbietungen E. v. Gebhardts sagen; weder die Einzelstudienköpfe noch die beiden Figurenbilder »Heilung des Gichtbrüchigen« und

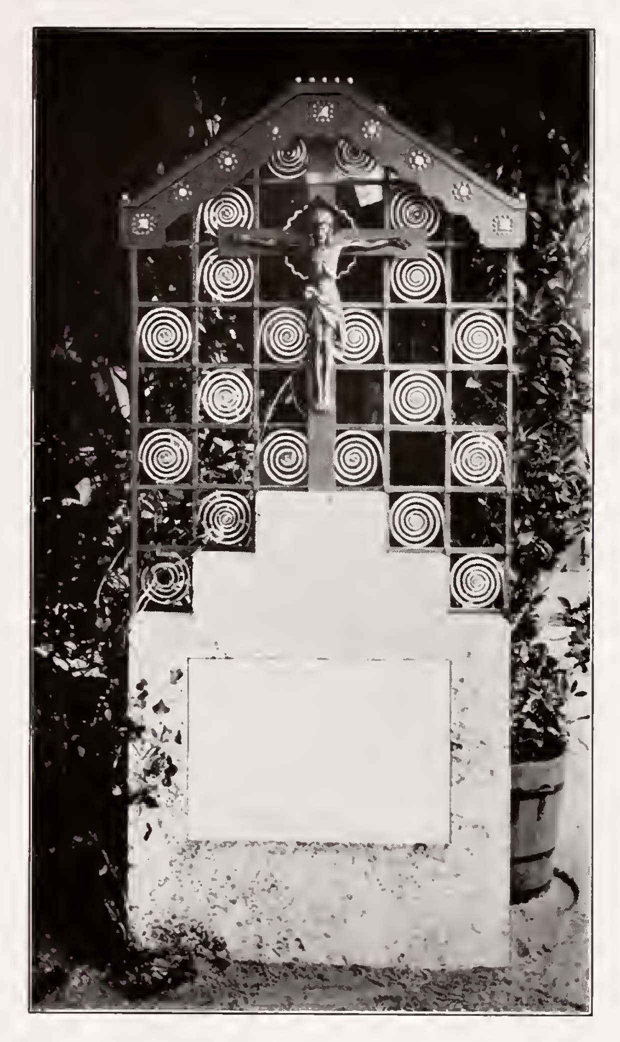
»Bethanien« zeigten den Meister nach allen Richtungen auf der Höhe seines Schaffens. Der Hauptvorzug des zuerst genannten Figurenbildes liegt in der außerordentlich scharfen, unübertrefflich individuellen Charakterisierung der einzelnen Köpfe, die den langen grünen Tisch umgeben, an dessen Kopf Gebhardts typischer Christus das Wunder — die Darstellung läßt eher an ein Taschenspielerstückchen »jetzt zähle ich eins, zwei, drei, und der Mann ist gesund« denken — verkündigt oder erklärt. Was hier an Glück der Komposition fehlt, bildet den Hauptvorzug des anderen Figurenbildes, das den Besuch Christi in Bethanien darstellt; in sehr glücklicher Weise ist, während Martha sich um vieles — des vielen ist fast zuviel — kümmert, Maria, die den besten Teil erwählt, nicht gerade zu einer Hauptperson gemacht, sondern sie lauscht verklärten Blickes dem Gespräche, das Christus mit ihrem Bruder führt; nun aber ist der Maler von der ihm gewohnten Farbengebung erheblich abgewichen und das befremdet nicht nur durch das Ungewohnte, sondern nimmt dem Bilde auch an sich alle Wärme, die hier doch so recht am Platze wäre.

Von weitgreifendem Interesse ist ein Wandbild von Josse Goossens, das für das Rathaus von Bergisch-Gladbach bestimmt ist. Es stellt »Die Einführung des Büttenpapieres durch holländische Arbeiter im Jahre 1511« dar. Das Theatralische, das in derartigen halbhistorischen Darstellungen noch immer spukt, hat der Künstler aufs glücklichste zu vermeiden gesucht und die Verständlichkeit der Szene dabei eher gemehrt als gemindert; er hat ihr volkstümliche Frische und Natürlichkeit gegeben, ohne etwa auf Kosten der historischen Bedeutsamkeit ins Genrehafte hinüberzuirren. So ausgeprägt bei dem Bilde auch der Charakter der Flächendekoration ist und bei näherem Herantreten zunimmt, fehlt es doch nicht — namentlich nicht aus größerer Entfernung — an Tiefblick in die Ferne, der durch die Wahl der Farben — nur hie und da erheben sich Zweifel an deren Angemessenheit — wirksam unterstützt wird. Es ist recht zu wünschen, daß die Stoffe, mögen sie ihm von außen geboten oder von ihm selber gewählt werden, ihn auf diesen vornehmen Stilwegen fesseln, die doch wahrlich keinen Widerspruch mit frischer Naturauffassung fordern.

Eine andere erfreuende Erscheinung war eine Zusammenstellung landschaftlicher Bilder vom Niederrhein von Ernst Hardt. Die Entfernung von dem sonst geistesverwandten Max Clarenbach hat sich in der Richtung, die bereits in einem früheren Kunstberichte vorhergesagt wurde, vollzogen, ohne daß einer der beiden dabei zu Schaden gekommen wäre. Dem Weichen, Nebelhaften, dem geheimen Weben und Werden in der Natur, wie es jenem sympathisch ist, steht in Hardts Werken das Fertige, in Farbe und Zeichnung Bestimmte, das Repräsentierende gegenüber. Es ist dieselbe Natur zu verschiedener Stunde. Die beiden Künstler sind berufene Darsteller des Niederrheins und seiner landschaftlichen Eigenart.

F. Klein-Chevalier zeigte in der Kunsthalle und bei Schulte eine Anzahl farbenfrischer Szenen aus Italien, meist von der Riviera, einigermaßen in der Art des Spaniers Sorolla, ihn aber doch nicht in Unmittelbarkeit der Auffassung erreichend; auch das frisch Anmutende fehlte bei manchem; mehrt sich beides, so wird noch viel Erfreuliches folgen.

G. Macco bot (Kunsthalle) einen umfassenden Einblick in die aufgesammelten malerischen Früchte seiner Orientreise; im Vordergrunde stand Kairo mit seinen seltsamen Winkeln und überladenen Bazars; vielfach gemalte Dinge, die weder stofflich noch malerisch Neues bieten konnten und den Maler selber in den Hintergrund drängten; weit interessanter und teilweise hervorragend waren die Studienköpfe, hinsichtlich der Ausführung sowohl als hinsichtlich der verständnisvollen Auffassung



JOSEPH KOPP GRABMAL BINAPFL

In Weiden

solch fremder Typen. Der Gesamtkollektion fehlte es aber an Farbenlebendigkeit; der vorherrschend stumpfbräunliche Ton wirkte eintönig; nur einzelne Skizzen traten lebhafter hervor; besonders einige landschaftliche. Einen bewundernswerten Reichtum von Wald- und Wildbildern, zum Teil abweichend von früher mit Vorliebe von ihm behandelten Szenen, brachte der siebzigjährige Professor Chr. Kröner in ungeschwächter Kraft.

Bei Schulte trat von Düsseldorfern Fritz Reusing mit einer Sonderausstellung hervor. Er scheint sich wieder ganz dem ernsten und einheitlichen Porträt zuzuwenden, und was er ausstellte zeigt, daß er daran wohl tut. Das wahre Porträt will nicht Figur in einem Genrebilde sein. Das sieht man recht deutlich an dem großen Familien-(Genre-)Bilde, das er diesmal ausstellte, »zwei Damen und ein Herr beim Frühstück«; seine Absicht, die Dargestellten recht lebendig und lebenswahr in ungezwungener Szene erscheinen zu lassen, ist ihm nicht gelungen; Porträt und Szene bleiben im Streit, und wenn er das Bild »Licht und Schatten« nennt, so ist allerdings fast ebensoviel Schatten als Licht darin. Umso erfreulicher ist die Rückkehr — hoffentlich ist sie es — zu dem Kreise, dessen Pflege dem Künstler recht zu eigen gegeben ist; er ist jung genug, um sich diesem Kreise mit vollem Erfolge hinzugeben.

H. Ritzenhofen hat sich von dem trüben Wasser



JOSEPH KOPP ERBBEGRÄBNIS REISCH
In Kufstein. Gesamtansicht

gesehene L. A. Kunz, A. Lüdeke, F. Schmid-Breitenbach. Die beiden Skizzen von Fr. v. Uhde sollten hoffentlich nicht einen Vorgeschmack von seinen Beiträgen für die Ausstellung für christliche Kunst geben; das war nichts weniger als christliche Kunst.

Eine eigentlich bedauerliche Erscheinung in der Kunsthalle war die erstmalige Ausstellung der »Künstlerverbindung Niederrhein«. Wenn das knochen- und blutlose Gespenstlein auf ihrem Plakate mit den beiden roten Schminkflecken rechts und links vor dem Nasenknödel Erscheinung des Geistes dieser Verbindung sein sollte und der eingeladene Flecken: »Wald« von Chr. Rohlfs (Hagen) als Freier des Gespenstleins da war, dann ist nicht viel zu hoffen; auch diese neueste »Welle« muß in sich versinken. Dann können auch einzelne gute Namen und selbst einzelne gute Leistungen z. B. die überraschend wohlgelungene Dorfstraße im sonnigen Fronleichnamsschmuck (von M. Ophey) nichts ändern, die ersteren werden wieder ihre eigenen Wege gehen, die letzteren ihren Urhebern hoffentlich eindringlichst zuflüstern: dies Gespenstlein zeigt den Weg zur Höhe der Kunst nicht.

Das Gespenstlein gab nicht einmal eine befriedigende Vorstellung von Düsseldorfer Plakatmalerei; und ohne Plakate, »künstlerische« (?!) geht's doch heute nicht. So hatten wir denn auch diesen Winter zwei Plakat-Ausstellungen. Die erste (in der Kunsthalle) galt dem Novemberfeste in der Tonhalle, war aber recht kläglich, obschon gute Namen unter den Bewerbern waren. »Düsseldorf im Jahre 2000« war als Grundidee für das Fest hingestellt. Die Befangenheit in kurzsichtigen Luftfahrten war teilweise geradezu albern. Aber auch selbst abgesehen von dem Gedankeninhalt,

der alten »Welle« [1]) noch nicht so ganz frei gemacht, als es sein schönes Fronleichnamsbild der Ausstellung 1907 zu zeigen schien. Die Lichtwirkungen, auch die trübsten und farbenlosesten, verlangen doch als Grundlage festen Formensinn und klare, richtige Zeichnung, wenn diese auch nicht linear hervortritt. Der junge Künstler würde sich gewiß größere Erfolge sichern, wenn er hierauf einmal eine Zeitlang ganz besonderen Wert legen wollte. Es ist ein Irrtum, zu glauben, jene alten Meister, bei denen keine Pinselstriche die Zeichnung markieren, hätten nicht zeichnen gekonnt, und darum könne man sich das Zeichnenlernen ersparen und doch ein großer Meister werden. Die Sache liegt eher umgekehrt: je weniger die Zeichnung — so will man es ja heute — als solche sichtbar wird, umso notwendiger ist sie als Grundlage bis in die Einzelheiten hinein. Auch im tollsten abendlichen Kindergewimmel, wie am »Martinsabend«, setzt sich das Gewimmel aus wirklichen und zwar fröhlichen begeisterten Kindern zusammen; dickköpfige Kröten, widernatürliche Verzerrungen dürfen auch im tiefsten Dunkel nicht für fröhliche Kinder gelten sollen oder wollen.

Von Münchnern war der neue Besuch Ch. Palmiés, dessen eindrucksvolle Schneebilder gegenwärtig bleiben, mit seinen Stadt-(München-)Bildern willkommen: das Kämpfen zwischen dem scheidenden Tageslicht und dem Sternenlicht einerseits und der künstlichen Beleuchtung anderseits. Wirksam sind diese Bilder zweifellos, aber man hat das Gefühl, daß der Künstler noch Besseres als sie im Pinsel führt, und dieses Bessere dürfte ihn auch allmählich von der Gefahr des Exzentrischen wegleiten nach der schönen Mitte hin. — Andere Kollektionen sandten von dort der oft und gerne hier

[1]) S. Jahrg. 1, Nr. 11, Beil. S. V.

der bei solchen Plakaten sich nur sehr wenig oder gar nicht als genrehaft geltend machen sollte — hier tat er es teilweise im Übermaß —, war kaum das eine oder andere einigermaßen wirksam. Da konnte man sehen, wie weit man trotz aller Plakatwirtschaft und plakathaften Malerei vielfach vom sicheren Erfassen der Idee des Plakats entfernt ist. Die andere Plakatausstellung (im Kunstgewerbemuseum) brachte die zahlreichen Entwürfe zu dem gemeinsamen Plakate für die Doppelausstellung im Sommer 1909. Diese Entwürfe konnten ebenso wenig befriedigen als die Plakate für das Novemberfest. Dementsprechend wurde ein erster Preis gar nicht erteilt; zweite und dritte Preise wurden zuerkannt; es ist aber schwer zu sagen, warum und wofür. Ein Entwurf wird nun zu Brauchbarkeit zu rechtgestutzt. Es ist eine beachtenswerte Erscheinung, daß die heutigen Künstler der so verlockenden Plakataufgabe im allgemeinen so hilflos gegenüberstehen; ja, was ist Kunst ohne Ideen? — und Ideen sind doch so ganz »unmodern«.

Eine Zeitlang beherbergte die Kunsthalle auch einmal eine sogenannte »Raumkunst-Ausstellung«, geschaffen und arrangiert von Max Benirschke, Lehrer an der Kunstgewerbeschule. Man konnte nicht leicht über den Eindruck eines der heutigen »besseren« Möbel- und Ausstattungsgeschäfte oder auch großer Warenhäuser hinauskommen, in denen die blankgewichste Dutzendware aufgereiht steht. Ob reich und überladen oder hungrig-armselig, alles liegt auf dem Wege nach fabrikmäßiger Massenherstellung. Zudem herrscht bei der »modernen« Raumkunst im allgemeinen das Negierende, der Widerspruch gegen alles, was bisher für naturgemäß galt, aufdringlich vor. Und so ist die heutige »Raumkunst« von behaglicher und anmutender Zweckmäßigkeit weiter entfernt, als irgend eine minder selbst-

bewußte frühere. Desto mehr reden die Herren Raumkünstler meistens von der »Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit« als einzige Quelle der Raumkunst und dulden kein Bezweifeln, ja die Deklamationen lassen keinen Moment dazu übrig: das weiß ich alles ganz allein; hör zu, sei paff und red nichts drein. Von den lautesten Sängern dieser Melodie hat sich Max Benirschke noch nicht genug unabhängig gemacht. Man muß den Eindruck des Möbelgeschäfts erst überwinden, um hier den Sinn für das Maßvolle in Farbe und teilweise auch in Form zu bemerken; man ahnt wieder das urmenschliche Gefühl, daß etwas, um stark zu sein, nicht gerade plump sein, um fest zu sein, nicht gerade als ein Klotz erscheinen, um »sachlich und zweckmäßig« zu sein, nicht gerade Uranfänge eines Zyklopenstiles repräsentieren muß. Aber die Flucht vor dem Gefälligen sollte ganz aufhören; ein zügelloses Spiel braucht ihm deshalb nicht gestattet zu werden. Mit seinem Spruche »Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci« will Horaz sagen, daß voller Beifall dem zukomme, der über dem Zweckmäßigen nicht das Gefällige, aber auch nicht über dem Gefälligen das Zweckmäßige vergesse, sondern beide zur Einheit verschmelze.

In diesem Sinne gab wohl der neue Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Wilhelm Kreis, als geeignetes Programm seiner persönlichen Auffassungen und Ziele eine umfangreiche Ausstellung aus seinen bisherigen Werken und Entwürfen in dem Kunstgewerbemuseum. Der allgemeine Eindruck mußte der sein, daß ein vielseitiger und unbeengter Geist die Leitung der Schule übernehme, der nicht helfen werde, das Kunstgewerbe und die »Raumkunst« — die wahrlich nichts Neues ist! — in die tote Sackgasse modern sein wollenden Schablonenvorurteils zu treiben. Mögen das kommende Schüler- und Lehrer-Ausstellungen bestätigen! Über die ausgestellten Werke eingehend zu sprechen, fehlt es an Raum, aber auch an Veranlassung. Die Bismarcktürme und viele andere Werke, große und kleine, von M. Kreis sind bekannt genug. Wenige werden mit allem ganz einverstanden sein, aber jeder dürfte sich einem Manne gegenübergestellt fühlen, der in seiner Eigenart fertig ist und so, wie er ist, auch bleiben wird. Vermag ein solcher zu leiten, ohne die Freiheit zu beeinträchtigen, dann wird er immer nützlich sein.



JOSEPH KOPP
RELIEF AN EINEM GRABDENKMAL

Stark unter dem Banne modernkunstgewerblicher Richtung stand die Ausstellung von Entwürfen zu einem Brunnenbau vor dem Kunstpalaste zwischen den beiden lange umstrittenen hohen Betonsäulen an Stelle der mächtigen Betongruppe (Wasserungeheuer usw.) von Prof. Karl Janssen.

Unter dem sehr vielen wußte die Jury nichts ohne weiteres Brauchbares zu finden. Formloses, gesuchtes Zeug, Mangel an jeglicher Einheit oder vergebliches Ringen nach einheitsschaffender Idee auf dem vorgeschriebenen Boden »Kunst und Industrie«. Nur ganz vereinzelte Entwürfe zeigten Lust und Befähigung für ideale Auffassung und monumentalen und doch leichten Aufbau. Man darf gespannt sein, was nun werden wird; zu befürchten ist, daß Grund da sein wird, sich nach den Seeungeheuern zurückzusehnen.

Im Kunstpalast selber herrscht bereits reges Leben in Vorbereitung der Doppelausstellung, die am 15. Mai



JOSEPH KOPP — ERBBEGRÄBNIS REISCH

Innenansicht. Vgl. Abb. S. 254



JOSEPH KOPP GRABMAL
Entwurf

eröffnet werden und bis in den Spätherbst dauern soll. Es ist kaum zu bezweifeln, daß beide Ausstellungen ängstliche wie absichtliche Skeptiker durch ihren Reichtum und ihre Bedeutsamkeit überraschen werden. Die Vorsicht der Einladungen wie der Jury im Zusammenwirken mit der Vielheit und Eigenart der Anmeldungen verspricht das Beste. Insbesondere wird diese erste große Ausstellung für christliche Kunst ein ganz besonderes Interesse dadurch erregen, daß ihr retrospektiver Teil sich nicht wieder, wie so oft, auf das Mittelalter beschränkt, sondern, dieses diesmal zurücktreten lassend, das für seine christliche Kunst eigentlich wenig bekannte 17. und 18. Jahrhundert und das vielfach schon halbvergessene, wenn nicht despektierlich angesehene 19. Jahrhundert in dessen erster Hälfte (Nazarener), dann aber auch die meist so zersplitterte Kunst der Gegenwart — in den permanenten und periodischen Ausstellungen sieht man ja sehr wenig davon — zur Geltung bringen. Gerade in der christlichen Kunst ist eine austauschende und anregende Gemeinsamkeit unter den Künstlern — ganz unbeschadet ihrer persönlichen Eigenart — eine sozusagen innerlich gegebene Sache; und so ist es auch eine erfreuliche Erscheinung, daß sich im Hinblick auf die Ausstellung und die aus ihr hervorgehenden Anregungen eine Anzahl jüngerer christlicher Künstler zusammengefunden hat, die als eine geschlossene Gruppe von Malern, Bildhauern und Architekten in besonderem Raum ausstellen wird. Das Ausgestellte wird hoffentlich ebenso würdig und wertvoll sein, als der Gedanke eines solchen Zusammenschlusses. Man wird aber in der ganzen Kette von Räumen ganz gewiß gar große Verschiedenheiten von Auffassungen dessen, was christliche Kunst ist und sein soll, finden und bei aller Vorsicht der Anordnenden und der Jury manches, bezüglich dessen die Ansichten über Zulässigkeit und Erbaulichkeit recht weit auseinandergehen werden. Gerade das aber wird Klärungen fördern helfen, die von allzugroßer Beengtheit ebenso fern sind, als von allzugroßer Schrankenlosigkeit. Diese Klärungen sind aber um so wichtiger, weil die Ausstellung nicht nur große Werke für kirchliche und sonstige Öffentlichkeit, sondern auch den Schmuck für das Haus, das Geeignete für die häusliche Andacht, bis zur künstlerischen Einlage in das Gebetbuch berücksichtigen wird; so wird auch das große Publikum, der gemeine Mann seinen Nutzen aus der Veranstaltung ziehen können. Und da ist der Wunsch wohl begründet, daß die Ausstellung im Herbste als ein gelungenes Werk möchte geschlossen werden können.



JOSEPH KOPP GRABSTEIN HARTL
Ostfriedhof in München

ZU UNSEREN BILDERN

Auf S. 248—256 reproduzieren wir mehrere Grabdenkmäler des Bildhauers Joseph Kopp in München. Auch die gleichzeitig mit diesem Heft ausgegebene Nummer des Pionier enthält sieben Abbildungen von Grabmälern dieses Künstlers. Joseph Kopp wird von Mitte Mai bis Anfang Juni in den Räumen der Gesellschaft für christliche Kunst eine Ausstellung halten. Bei diesem Anlaß werden wir einen Artikel über seine Tätigkeit auf dem Gebiete des christlichen Grabmals veröffentlichen. Die Entwürfe dürfen natürlich ohne Erlaubnis des Künstlers nicht nachgebildet werden.

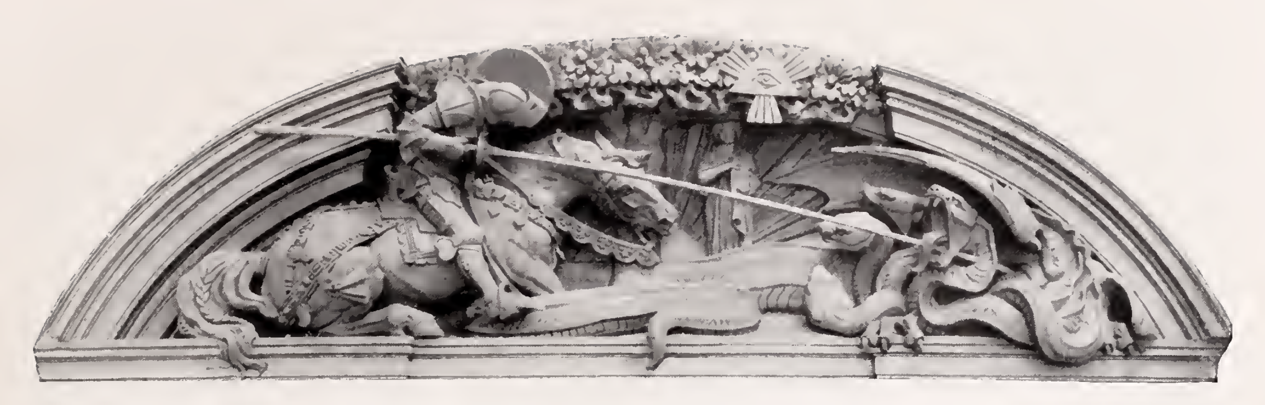
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Barabino Gesellschaft für christliche Kunst

Hilfe der Christen



OTTO RICHTER, BERLIN — ST. GEORG

Giebelfeld am Amtsgericht Schöneberg bei Berlin

KAISER OTTOS DES GROSSEN ERZBISCHÖFLICHE METROPOLITAN-KIRCHE ST. MAURITIUS UND KATHARINA IN MAGDEBURG

Von Architekt FRANZ JACOB SCHMITT in München, vormals Dombaumeister zu St. Stephan in Metz

Am Sitze der Benediktinerabtei Fritzlar in Hessen wurde im Jahre 919 Heinrich der Vogler, als erster sächsischen Stammes, zum deutschen Könige erhoben, leider starb er aber bereits 936 in der Fülle des Glückes wie Ruhmes und so ward sein Sohn als Otto I. einstimmig zum Nachfolger gewählt. Schon der Krönungsort Aachen bezeichnete die Erwartung, welche man von dem neuen Herrscher hegte, schien doch der Geist Kaiser Karls des Großen auf ihn übergegangen; auch Ottos Gemahlin Editha, die Tochter des englischen Königs Edmund, wurde vom Mainzer Erzbischofe gekrönt. Schon 929 hatte Otto I. seiner Gattin Magdeburg an der Elbe geschenkt und Editha[1]) wohnte zumeist daselbst. Hier ein Bistum zu gründen, faßte Otto, seit den Kriegen mit den Wenden jenseits der Elbe, seinen Entschluß, welchem Vorhaben sich aber der Halberstädter Diözesanbischof Bernhard und dessen Metropolit der Erzbischof von Mainz widersetzten. So kam es, daß Otto 936[2]) zunächst ein Kloster in Magdeburg gründete, nebst einer Kirche zu Ehren des heiligen Mauritius und der Theabaischen Legion. Der Gründer beschenkte das Gotteshaus[3]) reichlich, schon im Jahre 937 durch den ganzen Zoll von Magdeburg nebst liegenden Gütern und mit Reliquien von St. Mauritius. Des heiligen Benediktus Söhne besiedelten die neue Stiftung, bei der eine tüchtige Klosterschule entstand, während der Kaiser zwischen 961 bis 966 der Magdeburger Kirche[4]) nicht nur die Landschaften übergab, welche jetzt den größeren Teil des Saalkreises bilden, sondern auch Giebichenstein nebst den Salzgütern bei Halle an der Saale. Im Jahre 962 hatte Otto sein Vorhaben glücklich erreicht und Papst Johann XII. bestimmte, daß die Benediktinerabtei in Magdeburg für die Christen jenseits der Elbe zum Erzbistum[5]) erhoben werde, somit der ganz gleiche Vorgang, wie bei dem Benediktinerkloster St. Peter in Salzburg. Bereits 965 stattete Otto das neue Erzhochstift mit der Gerichtsbarkeit von Magdeburg und seiner Umgebung aus,

[1]) Widukind I. II. in Mon. Germ. III. S. 449: »26. Jän. 946 ist der Todestag von Königin Edgid (Edidis), nachdem dieselbe 19 Jahre in Sachsen gewohnt. Sie wurde von allen Sachsen tief betrauert und in der Stadt Magathaburg in Basilica nova an der nördlichen Seite nach Osten bestattet.«

[2]) Die Annalen von Mülverstedts geben an: »Im Jahre 936 fing Otto, der große Kaiser, das Münster in Magdeburg zu bauen an und gründete dabei eine Königliche Abtei zu Ehren der heiligen Apostel Peter und Paul und der heiligen Moritz und Innocenz.«

[3]) Chron. Magdeburg ap. Meibom. S. R. G. II. 272: »Um nun dem Kloster bei dessen Ausbau und Erweiterung einen Beweis seiner Zuneigung zu geben, erbaute Kaiser Otto über den Gebeinen der seligen Königin Editha, die 946 im elften Jahre seiner Herrschaft gestorben war und neben der er selbst nach seinem Heimgang zu ruhen wünschte, mit zwar großen Kosten, aber mit noch größerer Hoffnung auf dereinstige Belohnung mit aller Pracht und Kunst ein neues Kloster. Um es auszuschmücken, ließ er kostbaren Marmor mit Gold und Edelsteinen herbeischaffen und in alle Säulenkapitäle Reliquien von Heiligen sorgsam einschließen.«

[4]) Auf Seite 49 berichtet die von Janicke herausgegebene Magdeburger Schöppenchronik: »Im Jahre 956 sandte Kaiser Otto den Marmelstein nach Magdeburg, der zu dem Dom kam und großes Gold dazu.«

[5]) Mon. Germ. VIII, Seite 616.

worauf dann durch Papst Johann XIII. bei der Synode zu Ravenna 967 die Errichtung der Erzdiöze feierlich verkündet wurde. Erzbischof Hatto von Mainz und der neue Halberstädter Bischof Hildeward († 996) willigten ein; dem neuen Erzbistume wurden als Suffraganbistümer Brandenburg, Havelberg, Lebus, seit 1128 Cammin, Merseburg, Zeitz, ab 1028 Naumburg, Meißen und Posen unterworfen, deren Gründung bereits erfolgt oder doch vorgesehen war.

In Paris wurde durch Childebert I. an der Stelle der nachmaligen Benediktinerabtei St. Germain des Prés der Zentralbau St. Vincent-le-Rond errichtet und in seinem Todesjahre 558 geweiht, leider sind hierüber nähere Angaben nicht überliefert. Karl der Große ließ von 796 bis 804 die gewölbte Achtecksbasilika St. Maria mit großem Vorhofe in Aachen erbauen und hierin besitzt Deutschland das bedeutendste altchristliche Monument. Ein derartiges Bauwerk reizte zur Nachahmung und so entstand in Magdeburg an der Elbe durch Kaiser Otto den Großen die Ecclesia rotunda; das Gotteshaus[1]) brannte zu Anfang des XI. Jahrhunderts ab, worauf an gleicher Stelle die St. Nikolauskirche des Kollegiatstiftes aufgeführt wurde, welche jedoch 1310 abgebrochen werden mußte, um für die zwei Westtürme der neuen Metropolitankirche St. Mauritius und Katharina Platz zu machen. Noch heute besitzt die Magdeburger Domkirche in ihren Chorkapellen einen kleinen Zentralbau gotischen Stiles aus durchbrochenen dünnen Sandsteinplatten in Form eines regelmäßigen Sechzehneckes mit 3 m 60 cm lichtem inneren Durchmesser nebst einer Altarmensa, worauf die sitzenden Steinstatuen von Kaiser Otto I. und seiner ersten Gemahlin Editha stehen. Der Überlieferung gemäß ist diese sechzehneckige Kapelle eine Nachbildung des vormaligen Zentralbaues der Ecclesia rotunda, was sehr glaubwürdig erscheint. Karls des Großen Aachener Pfalzkapelle ist im Äußern ein Sechzehneck, auch die im Jahre 799 geweihte Kapelle des Falkenhofes der ehemaligen Reichsstadt Nymwegen ist ein Achteck mit 16 seitigem zweigeschlossigem Umgange. Ob die von Kaiser Otto dem Großen westlich der Domkirche St. Mauritius und Katharina errichtete Rotunda[2]) als Mausoleum oder als Taufkirche gedacht war, ist nicht überliefert. In der Erzdiözese Mainz wurde 822 zu Fulda nächst der doppelchörigen Benediktinerabteikirche St. Salvator die Rundbasilika St. Michael als Grabkapelle geweiht und in Regensburg an der Donau lag

REKONSTRUKTION DES URBAUES DER ERZB. METROPOLITANKIRCHE UND DER ECCLESIA ROTUNDA. VON F. J. SCHMITT

A. Chorvorlage mit Triumphbogen, B. Gewölbte Concha mit dem Hochaltar. C. Vierung über flachgedecktem oblongem Raume. D. und E. Querarme mit Holzbalkendecke. F. Flachgedecktes Langhaus mit 14 Freisäulen und 30 Obergadenfenstern. G. und H. Flachgedeckte Seitenschiffe mit 2 Arkaden auf 1 Mittelsäule. L. Eccelsia rotunda St. Nicolaus v. Myra. M. Neubau der 1208 begonnenen Erzbischöfl. Metropolitan-Domkirche mit Chorumgang, Kapellenkranz. 2 Ost- u. 2 Westtürmen. Ferner Mauerrest eines der beiden Westtürme, sowie romanischer Kreuzgang mit Holzbalkendecke.

[1]) Auf Seite 84 berichtet die Schöppen-Chronik: »Erzbischof Walthard baute auch die sogenannte Rotundenkirche wieder, welche die Wenden zerstört hatten, als sie Magdeburg verbrannten. Es war dies die alte St. Nicolaikirche, welche auf dem neuen Markte gelegen hatte, da wo jetzt die Domtürme stehen.«

[2]) Die Magdebuger Ecclesia rotunda dürfte Anregung und Einwirkung geübt haben beim Rundbau der »Vetus capella Sancta Anna« des regulierten Augustinerchorherrenstiftes auf dem Petersberge bei Halle an der Saale in der Erzdiözese Magdeburg, ferner bei der Rundkapelle des Schlosses Groitzsch bei Pegau an der Elster, weiter bei dem mit Doppeltürmen versehenen Oktogon des durch Kaiser Konrad II. gegründeten regulierten Augustinerchorherrenstiftes auf dem St. Georgenberge bei Goslar in der Diözese Hildesheim, endlich bei dem im XIII. Jahrhundert errichteten und 1800 zerstörten Zentralbau St. Spiritus zu Salzwedel in der Altmark.



DER DOM ZU MAGDEBURG (OSTSEITE)

das Baptisterium St. Johannes des Täufers mit einem Kollegiatstifte verbunden, bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts vor der Westseite des alten St. Petersdomes romanischen Stiles. Auch hier gab die Herstellung der gotischen Domdoppeltürme Veranlassung zum Niederlegen der St. Johanneskirche. Die Magdeburger Rotunde wird ungewölbt gewesen sein und so konnten eben die feuergefährlichen hölzernen Balkendecken ihres Mittelraumes und Umganges dem verheerenden Brande keinen Widerstand leisten und scheinen auch im Anfange des XI. Jahrhunderts der Substanz des Monumentes den Untergang gebracht zu haben. Die sechs Säulenschäfte aus edlem Marmor- und Granitmateriale[1]) in der kreuzgewölbten Krypta der Magdeburger Liebfrauenbasilika dürften wohl vordem das Innere der Ecclesia rotunda geziert haben und fanden hier durch den von 1064—1078 regierenden Erzbischof Werner ihre zweckentsprechende Wiederverwendung.

Für die im Sommer und Herbste 1901 in dem Magdeburger Dom eingeführte Niederdruckdampfheizung[2]) sind zur Aufnahme der Rohrleitungen ungefähr 203 m begehbare Kanäle

[1]) Dr. Franz Kugler: Geschichte der Baukunst, II. Band, Seite 376.

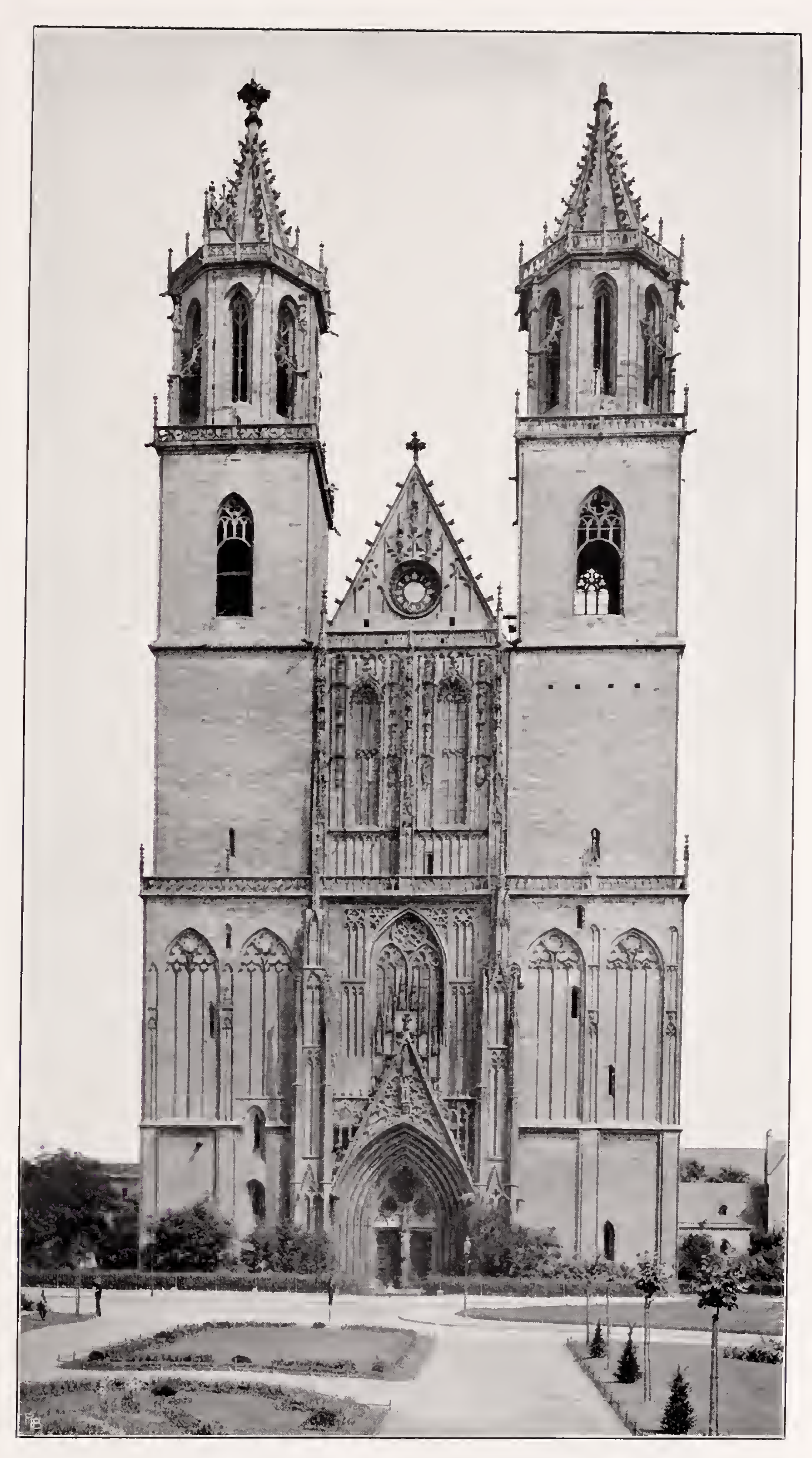
[2]) Auf Seite 26 bis 28 berichtet Herr Harms-Magdeburg hierüber in der am 19. März 1902 zu Berlin erschienenen »Denkmalpflege.«

bis zu etwa 3 m Tiefe unter dem Plattenboden angelegt worden. Dabei haben die Ausschachtungen einige Gegenstände von allgemeinem Interesse an das Tageslicht gefördert, weiter aber auch die Veranlassung zur Freilegung umfangreicher Grundmauern gegeben und damit einen willkommenen Beitrag zu der leider so außerordentlich lückenhaften Baugeschichte des Magdeburger Domes geliefert. Die im südlichen Teile des Chorumganges und im südlichen Seitenschiffe freigelegten alten Grundmauern stammen aus einer Zeit vor der Ausführung des heutigen Domes gotischen Stiles; sie zeigen eine abweichende Längsrichtung, eine Achse, welche genau parallel derjenigen des Südarmes vom Kreuzgange festgestellt worden ist. Daher wird mit Recht angenommen, daß dieser Teil des Kreuzganges im Jahre 1207 beim Brande vom Dome Ottos des Großen erhalten geblieben und somit auf unsere Zeit gekommen ist. Das bei dem Chorumgange aufgefundene alte Mauerwerk besteht aus Bruchsteinen und reicht nur etwa 2 m unter den Plattenboden; die Grundmauern im südlichen Seitenschiffe bestehen aus festem Bruchsteinmauerwerk und reichen tiefer als die Ausschachtung für die Heizkanäle. Die im Jahre 1901 aufgefundenen Fundamentmauern des Domes St. Mauritius und Katharina habe ich in Verbindung mit dem 55 m langen Südflügel des Kreuzganges aufgezeichnet und so (Abb. S. 258) eine Rekonstruktion des im X. Jahrhundert von Kaiser Otto dem Großen erbauten Gotteshauses erreicht. Hiernach war es eine im Langhause dreischiffige Basilika von 38 m Länge, dann folgte ein Querhaus von gleichfalls 38 m lichter Länge,[1] während dieses aber eine lichte Breite von 10 m hatte, erreichte das Mittelschiff eine solche von $12^1/_2$ m; beide Abseiten besaßen die gleiche Länge wie das Mittelschiff und je 8 m 80 cm Breite. Die Vierung bildete kein Quadrat, sondern ein Oblongum von 10 m auf $12^1/_2$ m lichter Weite. Die ganze Länge des Kircheninneren erreichte vom Westeingange bis zum Apsidenschlusse $62^1/_2$ m, während der heutige gotische Dom von der inneren Flucht der Westdoppeltürme bis zum inneren $5/_{10}$ Apsidenschlusse $90^1/_2$ m mißt.

Zunächst erscheint auffallend, daß sich keine Fundamente von den ehemaligen Glockentürmen gefunden haben und wenn der Urbau Kaiser Ottos ihrer etwa entbehrt, so ist doch diesem Mangel sicher im Laufe des XI. Jahrhunderts abgeholfen worden, was ja auch bei der Benediktinerinnenabteikirche St. Maria und Gertrud zu Essen in der Diözese Hildesheim (heute Köln) und bei Unser Lieben Frauen und St. Markus-Münster des Benediktinerklosters Mittelzell auf der Insel Reichenau im Bodensee in der Diözese Konstanz, da wie dort, durch einen nachträglichen Hochturmbau über dem Westchore geschehen ist. Sind nun sämtliche mittelalterlichen Kirchen der Stadt Magdeburg mit Doppeltürmen versehen, so wird die ehemalige Kathedrale[2]) des Erzbischofes im romanischen Stile wohl auch dieser Zierde nicht entbehrt haben; wurde der gotische Neubau des XIII. Jahrhunderts doch planmäßig mit vier Türmen von quadratischem Grundrisse ausgestattet. Es wird Sache der Lokalforschung sein, die Nachgrabungen unter dem heutigen Plattenboden des Domes fortzusetzen und sicher werden die jetzt noch unbekannten Glockentürme, sei es am Chore oder an der Westseite, sich auffinden lassen. Merkwürdig ist ferner bei dem Urbaue des Magdeburger Domes die lateinische Kreuzesform, denn diese gehört wohl dem XI, nicht aber schon dem X. Jahrhunderte an; in diesem herrscht noch durchgehends die T-Form, welche ich auf Seite 171—176 des Jahrganges 1890 der Karl von Lützowschen »Zeitschrift für bildende Kunst« im Ostchor des von 978—1009 durch Erz-

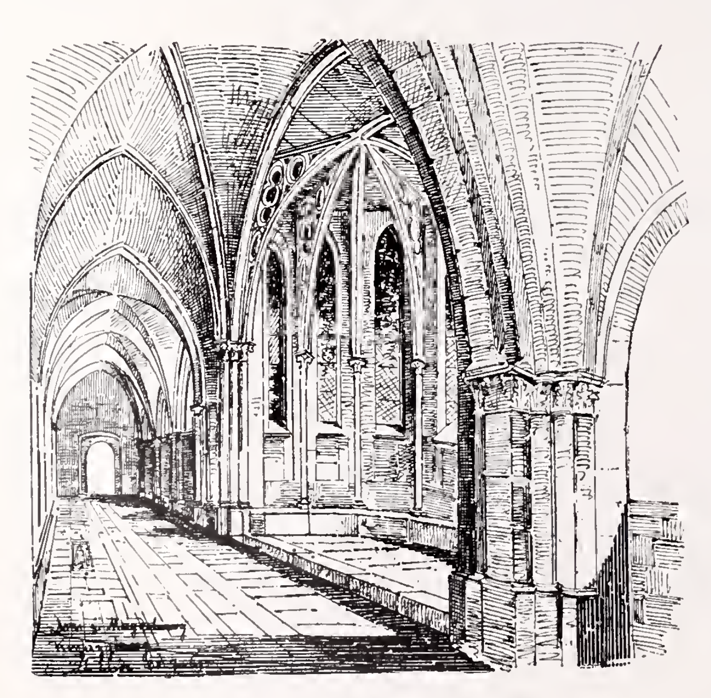
[1]) Hochinteressant ist diese Gleichheit der Länge von Langhaus und Querhaus, es steht hiefür aber der alte St. Mauritiusdom nicht vereinzelt da, hat doch auch Magdeburgs Suffragan-Bischof in Merseburg bei seinem Dome St. Laurentius und Johannes der Täufer das Langhaus wie Querhaus mit je 28 m lichter Länge zur Ausführung bringen lassen. Die Abteikirche St. Stephan und Sebastian des Benediktinerinnenklosters St. Maria, Petrus und Cyriacus zu Frose in der Diözese Halberstadt hatte im Urbaue von 950 ein Langhaus von $22^1/_2$ m Länge bei 9 m Mittelschiffbreite und ein Querschiff von 23 m Länge mit nur $7^1/_2$ m lichter Breite. Bei dem im Jahre 1863 aufgegrabenen altchristlichen Urbaue der Benediktinerabteikirche San Abondio in Como besaß das Langhaus $23^1/_2$ m Länge und das Querhaus $23^3/_4$ m, dabei hatte letzteres 6 m 65 cm lichte Breite, während das Mittelschiff 11 m 19 cm. maß. Die Patriarchenkathedrale St. Hermachoris und Fortunat zu Aquileja hat ein Mittelschiff von 11 m 40 cm und ein Querschiff von nur 9 m lichter Breite. Im romanischen St. Stephansdome zu Metz besaßen Langhaus wie Querhaus je 43 m Länge; während aber das Querschiff eine lichte Breite von 10 m 60 cm hatte, erreichte das Mittelschiff 14 m Lichtweite, wie ich in meinem Aufsatze »die Kathedrale St. Stephan zu Metz in der ehemaligen Kirchenprovinz Trier« im I. Jahrgange der Monatsschrift »Die christliche Kunst« auf Seite 226—232 und 250—252 sowie 270—272 nachgewiesen habe.

[2]) Mon. Germ. XVI. Seite 183: »An Commemoratio Pauli, 30. Juni 1129, erhob sich gegen den Erzbischof Norbert eine große Empörung der Bürger der Stadt Magdeburg, weil er die Domkirche, welche, wie er erfahren hatte, entweiht worden war, zur Nachtzeit wieder weihte. Bei dem Wachsen des Aufstandes zog sich Norbert mit den Bischöfen von Meißen und Havelberg sowie dem Magdeburger Dompropste in die oberen Räume des alten Münsters zurück und wurde dort lange belagert,« und weiter: »Sie nötigten ihn auf ein Municipium zu steigen, welches vor Zeiten von Kaiser Otto an der Stelle eines Turmes der Domkirche erbaut worden, aber wegen seines frühen Todes unvollendet geblieben war.«



DER DOM ZU MAGDEBURG (HAUPTFRONT)

bischof Willigis erbauten Mainzer St. Martinusdomes nachgewiesen habe. T-Form hat im Erzsprengel des Mainzer Metropoliten weiter: 1. die Benediktinerinnenabteikirche St. Maria in Steinbach bei Michelstadt im hessischen Odenwalde, 2. der Urbau der St. Michaelsbasilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg am Neckar, 3. die St. Remigiuspalastkapelle Kaiser Karls des Großen in Niederingelheim bei Mainz, 4. der Urbau der St. Justinussäulenbasilika zu Höchst bei Frankfurt am Main,[1]) 5. die ehemalige Pfeilerbasilika der Benediktinerabtei auf dem St. Johannesberg im Rheingau und 6. die ehemalige St. Salvatorbasilika in Frankfurt am Main.[12]) Bei den bis jetzt bekannten Fundamentmauern des alten Magdeburger Domes wurden vom Querhause nach Osten hinausgebaute Apsidiolen nicht gefunden, immerhin dürften sie nicht gefehlt haben, besitzt solche doch auch die kreuzförmige dreischiffige Basilika St. Maria[3]) in Magdeburg, sowie St. Cyriakus und Metronus der ehemaligen Benediktinerinnenabtei Gernrode am Harz in der Diözese Halberstadt, welche dem im Jahre 960 begonnenen Basilikenbaue zugeschrieben werden. Die überaus pietätvolle Wiederverwendung der Säulenschäfte und Kapitäle des romanischen Domes im gotischen Neubaue beim Chorinneren, dessen gewölbter Empore und im vormaligen Kapitelsaale an der Ostseite des Kreuzganges gibt uns einen willkommenen Einblick in die formale Konstruktion des untergegangenen Monumentes aus dem X. Jahrhunderte. Vier Monolithschäfte im jetzigen mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossenen Chore haben bei $^1/_2$ m Durchmesser eine Höhe von $3^1/_2$ m; da aber der Schaftdurchmesser ungleich, so werden Kapitälaufsätze zur Ausgleichung für die Arkaden und die auf denselben sich erhebenden Hochschiffsmauern vorhanden gewesen sein. Besagtes Konstruktionsmotiv findet sich in altchristlicher Zeit bei den Baudenkmälern von Ravenna und kam zur Karolingerzeit von da in den deutschen Norden, wo die St. Justinussäulenbasilika zu Höchst in der Erzdiözese Mainz ein treffliches Beispiel gibt; als architraviertes Gesims erscheint der Kapitälaufsatz bei den Säulen der Vorhalle von St. Vitus und Stephanus der Benediktinerabtei Corvey in der Diözese Paderborn. Es entsteht die Frage, ob der Dom Kaiser Ottos des Großen im Langhause eine reine Säulenbasilika gewesen oder ob bei ihm schon der regelmäßige Wechsel von Säule und Pfeiler stattgefunden hat? Das herrliche Säulenmaterial kam wohl von Ravenna und hier sind alle Monumente reine Säulenbasiliken, was auch von den Domkirchen zu Aquileja, Grado und Parenzo gilt; aus Karolingerzeit ist es die St. Justinusbasilika in Höchst am Main, die Rundbasilika St. Michael in Fulda, war es ebenda die Benediktinerabteikirche St. Salvator, ferner der alte St. Petersdom zu Köln a. Rhein und der 1030 abgebrochene Urbau des Speyrer Domes St. Maria.[4]) In Sachsen findet sich nachmals zu Goslar die durch Kaiser Heinrich III. 1045 errichtete und 1056 durch Papst Viktor II. geweihte St. Petersbasilika mit zehn Freisäulen im dreischiffigen Langhause und zu Paderborn die 1017 erbaute Hallenanlage St. Bartholomäus auf sechs Freisäulen. — Bei meiner Rekonstruktion des Urbaues vom Magdeburger Dome St. Mauritius und Katharina habe ich im Langhause als Stützen der Hochschiffsmauern beiderseits je sieben, also zusammen 14 Freisäulen angenommen, dies ergibt bei 38 m



KREUZGANG AM DOM ZU MAGDEBURG

[1]) »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1900: »Die Karolingische Säulenbasilika St. Justinus zu Höchst am Main« von Architekt Franz Jacob Schmitt.

[2]) Berliner »Deutsche Bauzeitung« Seite 193—195 vom 23. April 1892: »Die ehemalige St. Salvatorbasilika in Frankfurt am Main« von Architekt Franz Jakob Schmitt.

[3]) Die südöstliche Apsidiole von St. Maria existiert noch heute, während die nordöstliche einer bereits im Mittelalter ausgeführten Erweiterung der Sakristei des Prämonstratenserchorherrenstiftes weichen mußte.

[4]) Seite 275—278 der Karl von Lützowschen Zeitschrift für bildende Kunst 1888: »Römische Tempel in Speyer« von Architekt Franz Jakob Schmitt.



INNERES DES DOMES ZU MAGDEBURG

Länge eine Achsenweite von 43/4 m im Säulenmittel; zum Vergleiche sei angeführt, daß beim Dome St. Maria zu Konstanz am Bodensee die Säulen von Mittel zu Mittel in 41/2 m, in Limburg an der Haardt bei der Benediktinerbasilika Heiligkreuz und St. Johannes der Evangelist in 4 m 15 cm und bei der Benediktinerbasilika Allerheiligen zu Schaffhausen am Rheine, Diözese Konstanz, in 5 m Entfernung sich befinden. Da alle diese Baudenkmäler reine Säulenbasiliken sind und ihre Substanz viele Jahrhunderte in solidem Zustande dauerte, so besteht kein konstruktives Bedenken, wenn ich für den Kaiserdom in Magdeburg auch eine reine Säulenbasilika voraussetze, zumal es Otto dem Großen an Monolithschäften durchaus nicht gemangelt zu haben scheint. Wenn auf Seite 369 seiner Geschichte der romanischen Baukunst Franz Kugler im Jahre 1859 über die dreischiffige Basilika St. Cyriakus und Metronus der Benediktinerinnen zu Gernrode im heutigen Herzogtum Anhalt schrieb: »In den Verhältnissen des Innern ist ein bestimmt energischer Zug hervorzuheben, der sich namentlich in der freien und derben Spannung der unteren Arkadenbögen geltend macht«, so dürfte das Gleiche wohl auch für die ehemalige Kathedrale des Erzbistums Magdeburg anzunehmen sein. Hier gab die große Breite der Seitenschiffe von 8 m 80 cm, ganz

wie bei der durch Bischof Bernward (993 bis 1022) erbauten Benediktinerabteikirche St. Michael in Hildesheim, Veranlassung, statt der üblichen einfachen Bogenöffnung sie durch einen von einer Freisäule getragenen Doppelbogen in die Flügel des Querhauses münden zu lassen. Diese Konstruktion findet sich bei der dreischiffigen Basilika St. Hermachoras und Fortunat des Patriarchen von Aquileja, sowie bei der mit doppeltem Querhause versehenen dreischiffigen Basilika St. Maria und Markus der Benediktinerabtei Mittelzell auf der Insel Reichenau im Bodensee;[1]) wenn das Baumotiv hier erstmals im deutschen Süden auftritt, so dürfte der im X. Jahrhundert ausgeführte Urbau des Magdeburger Domes wohl hiefür das älteste Beispiel im Norden Deutschlands sein; von Magdeburg ging es auf St. Michael in Hildesheim über.

Aus dem Necrolog. Magdeb. von 946—1033 ist bekannt, daß am 22. Februar 1008 auf Sonntag Reminiscere die Krypta der Domkirche geweiht worden ist. Da nach dieser Krypta romanischen Stiles 1896 Regierungs- und Baurat Angelroth im geosteten Chore des heutigen Domes erfolglose Nachforschungen angestellt hat, so wäre sehr zu wünschen, wenn auf Grundlage der im Jahre 1901 entdeckten Fundamentmauern des Ottonischen Domes neuerdings Grabungen erfolgen möchten; heute wissen wir, wo sich Chorvorlage und Concha befunden haben, hierunter werden sich auch noch die Spuren einer ehemaligen Säulenkrypta auffinden lassen. Vom St. Stephansdome in Halberstadt ist urkundlich überliefert, daß seine gewölbte Krypta im Jahre 974 konsekriert worden ist; beim nachmaligen Neubaue gotischen Stiles ward sie verschüttet, ihr beglaubigtes Vorhandensein dürfte aber für die Magdeburger Archi-Episkopalkirche und deren frühere Krypta von nicht geringer Beweiskraft sein.[2]) Weiter möge die Frage aufgeworfen werden, ob wohl die alte Magdeburger Kathedrale doppelchörig gewesen ist? Die Kunstgeschichte kennt in Deutschland und den ehedem zum Reiche gehörigen Ländern derzeit 20 Domkirchen, welche mit einem Ost- und einem Westchore ausgestattet waren; dazu gehören wohl Naumburg mit St. Peter und Paul, Merseburg mit St. Laurentius und Johannes dem Täufer, Hildesheim mit St. Maria, Minden mit St. Peter und Gorgonius, Paderborn mit St. Maria, Liborius und Kilian, Münster in Westfalen mit St. Paulus, Bremen mit St. Peter und Maria, sowie Prag in Böhmen mit St. Vitus, Adalbert und Wenzel,[3]) bis zur Stunde aber weder Halberstadt mit St. Stephans, noch Magdeburg mit St. Mauritius und Katharina. Wenn daher im alten Sachsenlande der Benediktinerorden die Abteikirchen St. Peter und Paul zu Ilsenburg, St. Vitus zu Drübeck, St. Maria zu Huyseburg, St. Stephan und Sebastian zu Frose, St. Johannes der Täufer, Anastasius und Innocenz zu Gandersheim, St. Cyriakus und Metronus zu Gernrode, St. Michael sowie St. Godehard, beide zu Hildesheim, endlich St. Maria und Gertrud zu Essen[4]) doppelchörig erbaute, so ist dies wohl auf keine Anregung der Oberhirten von Halberstadt und von Magdeburg zurückzuführen.

Beim Neubaue des gotischen St. Stephansdomes in Metz hat man die Längsachse des romanischen Urbaues genau beibehalten, ebenso geschah es bei dem Neubaue des Renaissancedomes St. Rupertus und Virgilius in Salzburg,[5]) und leicht ließen sich diese Beispiele noch vermehren; anders wurde aber in Magdeburg an der Elbe verfahren. Wohl steht auch hier der Hochaltar nahezu auf gleicher Stelle wie im Dome Kaiser Ottos des Großen; aber die Längenachse war ehedem nach Südosten gerichtet und wurde für den gotischen Bau nordöstlich verschoben, was dann auch das Niederlegen des alten Nordflügels vom Kreuzgange nötig machte; dieser erhielt hierauf die selten vorkommende Grundrißform eines Paralleltrapezes.[6]) Derzeit ist der Beweggrund zu besagter Abweichung unbekannt; Schwierigkeiten des Terrains, ein Wasserlauf oder schlechter Erdboden dürften es aber sicher nicht gewesen sein.

Die Baugruppe vom alten Dome St. Mauritius

---

[1]) Friedrich Adler »Baugeschichtliche Forschungen«, Berlin) 1870.

[2]) Die noch heute dauernde romanische Säulenkrypta der ehemaligen Prämonstratenser-Chorherrenstiftskirche St. Maria zu Magdeburg dürfte wohl in der Mutterkirche St. Mauritius und Katharina der Erzdiözese ihr Vorbild gehabt haben.

[3]) In den letzten Jahren des XIX. Jahrhunderts hat beim Ausbaue des gotischen Langhauses Dombaumeister Mocker sowohl den Westchor, als auch dessen ehemalige Krypta romanischen Stiles vom St. Veits Urbaue entdeckt.

[4]) Alfried, seit 848 Bischof von Hildesheim, gründete im Jahre 873 das Benediktinernonnenkloster zu Essen an der Ruhr, es blieb kirchlich bei Hildesheim und kam erst später zur Erzdiözese Köln.

[5]) »Österr. Monatschrift für den öffentlichen Baudienst« 1897: »Die Erzbischöfliche Metropolitankirche St. Rupertus und Virgilius zu Salzburg in romanischer Zeit« von Architekt Franz Jakob Schmitt.

[6]) Des heutigen Kreuzganges Ostflügel hat eine Länge von 42½ m, während der Westflügel 4½ m weniger, also nur 38 m lang ist; Nord- und Südflügel haben je 55 m Länge. Die Maße entnahm ich einem Lageplane des Magdeburger Domes in dem durch Architekturphotograph E. von Flottwell 1891 herausgegebenen Werke: »Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg.«



Ferd. Bredt

Gesellschaft für christliche Kunst

S. K. H. Prinz Ruprecht von Bayern



und Katharina mit seinem an der Südseite ausgedehnten Kreuzgange und der westwärts stehenden Ecclesia rotunda muß entschiedenen Reiz besessen haben, hat doch die Arnostadt Pisa bis auf den heutigen Tag im St. Mariendome nebst Campo santo, dem kreisrunden Campanile und Baptisterium ein derartig großartiges Architekturbild. Aber auch das kreuzförmige dreischiffige Innere vom Dome Ottos des Großen dürfte durch die kostbaren Marmorsäulen, mit welchem Schmucke wohl Wandmalereien, gleich der St. Blasiusstiftskirche Braunschweigs wetteiferten, vornehmsten Eindruck ausgeübt und weithin Bewunderung sich erworben haben.

EIN ZYKLUS VON WANDGEMÄLDEN AUS DEM LEBEN DES HL. THOMAS VON AQUIN IN DER DOMINIKANERKIRCHE ZU REGENSBURG

Von Dr. J. A. ENDRES

In der Dominikanerkirche St. Blasius zu Regensburg wurde in der jüngsten Zeit eine Anzahl alter Wandgemälde von der verhüllenden Tünche befreit. Zuerst stieß man noch zu Anfang der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts auf heraldisch höchst bemerkenswerte, gemalte Epitaphien in der Chorpartie des nördlichen Seitenschiffes, deren Reihe vielleicht noch am Ende des 13. Jahrhunderts eröffnet wurde. In den letzten Jahren schlossen sich daran Funde im Chor des Mittelschiffs und an der Nord- und Südwand des Schiffs der Kirche. Der langgestreckte Chor von St. Blasius muß ursprünglich ein ganz einfaches Chorgestühl besessen haben, ehe das jetzt vorhandene in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an seine Stelle trat. An diesem alten Chorgestühl fehlte offenbar der Aufbau an der Rückwand. Denn hinter den jetzigen Chorstühlen erscheinen an der Wand gemalte frühgotische Blendarkaden. Diese gemalten Hallen tragen geradeso wie die Standorte der jetzigen Holzchorstuhlwände die Namen jener deutschen Städte eingeschrieben, deren Klöster ihre Abgeordneten zu den Kapiteln der deutschen Ordensprovinz zu entsenden pflegten. Später, aber noch im 15. Jahrhundert, wurden über diesen Blendbögen fünfzehn Szenen aus der Leidensgeschichte Christi gemalt und in gleicher Höhe gegen Osten hin links die Figur des hl. Dominikus, rechts jene des hl. Thomas von Aquin angebracht. Eine Heiligenreihe aus frühgotischer Zeit, in gemalter Nische stehend, schmückt die Südseite der Kirche unmittelbar beim Eingang zur jetzigen Sakristei. Durch die Neuschaffung dieses Eingangs sind die Bilder teilweise zerstört worden. Links über dem Eingang erscheint die große Figur der hl. Katharina von Alexandrien, vor welcher der betende Stifter kniet. Sein mächtiges Wappen steht vor ihm. Eine Inschrift hält das Jahr 1331 fest. An der nördlichen Längswand des Seitenschiffs wurde das farbenfrische Bild von Mariä Schutzmantel gefunden, ein Vorwurf, den der Dominikanerorden ganz besonders bevorzugte. Gegen Westen war an der gleichen Wand ein großes Ölbergbild angebracht. Und zwar stellte sich heraus, daß dieser gleiche Gegenstand, nachdem er früher etwas tiefer gemalt war, später, das alte Bild teilweise verdeckend, in die Höhe gerückt wurde. Der Ölberg, das Werk eines sehr guten Meisters, entstand 1520. Ungefähr zwei Dezennien früher war die Südwand der Kirche dem Ölberg gegenüber mit zwei Gemäldezyklen in vier Bilderreihen untereinander geschmückt worden. Der obere Zyklus erzählt das Leben des hl. Sebastian, der untere jenes des berühmtesten Lehrers aus dem Dominikanerorden, des hl. Thomas von Aquin. Der Beschreibung dieses letzteren sollen die folgenden Zeilen gewidmet sein (vgl. Abb. S. 267).

Der Zyklus aus dem Leben des hl. Thomas besteht aus acht Bildern, in zwei übereinanderstehenden Reihen. Die einzelnen Darstellungen werden durch eine gemalte Leiste voneinander getrennt. Die Erhaltung der Gemälde läßt viel zu wünschen übrig. Doch ist nur ungefähr ein Drittel der beiden ersten Darstellungen links ganz zerstört, da hier der Mauerbewurf erneuert wurde. Der Inhalt der einzelnen Bilder kann überall noch leicht erkannt werden, ja einzelne Figuren zeichnen sich durch eine verhältnismäßig gute Erhaltung aus. Der Maler sah sich veranlaßt, fünf Szenen durch gemalte Spruchbänder zu erläutern. Der gelehrte Aquinate gehörte eben nie zu den eigentlich volkstümlichen Heiligen. Auch diese Spruchbänder sind teilweise lesbar und lassen sich leicht ergänzen.

Die Gemälde erzählen den Ruhm des Heiligen, angefangen von seiner Vorherverkündigung durch einen Eremiten bis zu der Erscheinung nach seinem Tode an der Seite des hl. Augustinus. Als literarische Grundlage der Bilder ist die Biographie des Heiligen zu betrachten, welche Wilhelm von Tocco

als Prior des Dominikanerklosters zu Benevent und Prokurator bei der Kanonisation des Aquinaten am päpstlichen Hofe zu Avignon um 1319 verfaßte.[1]) Sie ruht zwar auf einer etwas älteren und einfacheren Lebensbeschreibung des bedeutenden Dominikanerhistorikers Bernardus Guidonis,[2]) verdrängte aber durch ihr offizielles Ansehen alle übrigen Berichte über Thomas.

Von den vier Bildern der oberen Reihe bietet das erste eine Doppelszene. Die Verkündigung der Geburt des Heiligen und Thomas als Kind im Bade. Die drei übrigen beziehen sich auf seine Aufnahme in den Dominikanerorden, seine Haft und seinen Aufenthalt in der Schule Alberts des Großen.

Die Verkündigung der Geburt des hl. Thomas und die Badeszene des Kindes finden in einem und demselben Raume statt. Nach Wilhelm von Tocco sagte der Mutter des Aquinaten, Theodora, ein Mitglied der Eremitenkongregation auf dem Berge Roccasicca, namens Bonus, die Geburt eines Sohnes mit den folgenden Worten voraus: Gaude domina, quia es praegnans, et paries filium, quem vocabis Thomam.[3]) Von der Rede des guten Eremiten haben sich die letzten vier Worte auf dem Spruchbande über den Figuren erhalten. Dagegen blieb von dem Eremiten selbst nur mehr die Hand mit dem Krückenstocke, dem beliebten Attribute der Einsiedler, übrig. Wohl eine der besten Figuren des ganzen Zyklus ist die gut erhaltene Gestalt Theodoras. Sie trägt als Zeichen ihrer fürstlichen Abkunft ein pelzverbrämtes Obergewand. Die Wiedergabe des Staunens ist dem Maler in Gestus und Gesichtsausdruck trefflich gelungen.

Auf der zweiten Szene des Bildes sehen wir den kleinen Thomas bereits im Bade, einen beschriebenen Zettel in der Hand haltend, welchen ihm die Wärterin zu nehmen sucht. Die Legende erzählt nämlich, daß der Kleine sich dereinst, als er gebadet werden sollte, einen zufällig gefundenen Schriftstreifen kindlich hartnäckig nicht habe entwinden lassen. Als ihm die Mutter das Händchen öffnete, sei das Ave Maria auf dem Zettel gefunden worden.[4])

Das zweite Bild setzt uns in den Kapitelssaal des Dominikanerklosters von Neapel. Inmitten mehrerer Dominikaner sitzt der Prior — es ist Thomas Agni de Lentino, später Patriarch von Jerusalem — auf erhabenem Stuhle mit verzierter Rücklehne. Thomas kniet als Knabe vor ihm. Er hat seinen verbrämten Rock abgelegt und bereits den weißen Habit der Dominikaner angezogen. Thomas Agni vollendet die Einkleidung, indem er ihm das Skapulier mit der Kapuze darreicht.

Bekanntlich waren die Angehörigen des hl. Thomas mit seinem Eintritt in einen Mendikantenorden nicht einverstanden. Als er von Neapel aus zu den Studien nach Paris gesandt wurde, hoben ihn daher seine älteren Brüder auf und schafften ihn auf eines der Schlösser der Familie, S. Giovanni, wo sie ihn während einer längeren Haft auf andere Gedanken zu bringen suchten. Unter anderem sollen sie das schändliche Mittel versucht haben, ihn durch eine Dirne vom Ordensleben abwendig zu machen. Doch Thomas habe das Weib mit einem brennenden Scheite des Kaminfeuers in die Flucht geschlagen. Darauf habe er mit dem verkohlten Teile des Scheites ein Kreuz an die Wand gezeichnet, vor dem er betend entschlummerte. Während des Schlafes sei er dann von Engeln gegürtet worden.[5]) Unser Maler zieht den Vorgang zusammen. Mit der Fackel in der hocherhobenen Rechten treibt Thomas die Dirne zur Türe hinaus. In die Linke gibt ihm der Künstler einen Buchsack, weil die Biographen berichten, daß sich Thomas von seinem Kloster aus Bücher für die Zeit seiner Haft erbeten habe. Noch während der Handlung läßt der Künstler den Gefangenen durch zwei Engel gürten.

Nachdem Thomas vom Jahre 1245—1248 an der Universität Paris studiert hatte, begab er sich zur Fortsetzung seiner Studien an das durch Albert den Großen eben neu ins Leben gerufene Studium generale nach Köln. Dort fiel er durch sein schweigsames Wesen derart auf, daß ihn seine Studiengenossen den stummen Ochsen nannten.[6]) Darauf nimmt das vierte Bild in Legende und Darstellung Bezug. Erstere besagt im Anschluß an Wilhelm von Tocco, nur den Text etwas kürzer fassend: Nos vocamus hunc bovem mutum, sed magnum dabit in mundo mugitum

[1]) Gedruckt Acta SS. Boll. Mart. I, 657 ff.

[2]) Vgl. meine Abhandlung: Studien zur Biographie des hl. Thomas von Aquin, Histor. Jahrb. d. Görres-Gesellschaft 29 (1908), 537 ff.

[3]) Acta SS. lc. 659 D.

[4]) Acta SS. lc. 659 F. Wilhelm von Tocco verlegt den Vorgang nach Neapel. Die Darstellung unseres Künstlers entspricht der schlichteren Erzählung bei Bernardus Guidonis, Vita s. Thomae c. 2, gedruckt in Bon. Mombrius, Sanctuarium pars II. (s. l. et a.; unpaginiert).

[5]) Acta SS. lc. 661. Die älteste Quelle für die unwahrscheinliche Verführungsgeschichte ist der phantasievolle Niederländer Thomas Cantimpratanus. S. meine oben zitierte Abhandlung, S. 774 ff.

[6]) Acta SS. lc. 662 F.



WANDGEMÄLDE IN DER DOMINIKANERKIRCHE ZU REGENSBURG. *Zum Artikel S. 265*

(Wir nennen diesen den stummen Ochsen, er aber wird ein großes Gebrüll in der Welt erheben). Mit diesen Worten soll Albert der Große auf die künftige Bedeutung seines Schülers Thomas hingewiesen haben. Auf unserem Bilde nimmt Albert rechts oben den Lehrstuhl ein. Sechs Schüler, darunter ein vornehmer Laie, bilden seine Zuhörerschaft. Thomas sitzt sinnenden Blicks im Vordergrunde. Seine nächsten drei Nachbarn sind offenbar gerade mit ihm beschäftigt. Der vorderste in der Reihe will sich von dem Gegenstand der Vorlesung nicht länger abziehen lassen. Er legt den Finger auf die Stelle des eben erklärten Buches und begnügt sich damit, einen bedenklichen Blick auf den unterschätzten Genossen zu werfen. Der zweite in der Reihe kann ein spöttisches Lächeln nicht unterdrücken, während ein dritter hinter dem Rücken von Thomas sichtlich die Nase über ihn rümpft. Auch hier ist dem Maler die Gebärdensprache recht wohl gelungen.

Die untere Bilderreihe, weil näher am Publikum, war der Beschädigung mehr ausgesetzt als die obere. Am meisten hat gelitten das erste Gemälde mit der Szene, welche die Biographen auf die Erzählung des Sakristans von S. Domenico Maggiore zu Neapel, Dominikus von Caserta, zurückführen. Dieser sah nämlich dereinst, wie Thomas betend zwei Ellen hoch über die Erde erhoben wurde und er vernahm die vom Kreuze ausgehende Stimme: »Thomas, du hast gut über mich geschrieben. Welchen Lohn willst du von mir für deine Mühe erlangen?« Thomas habe geantwortet: »Herr nur dich!«[1]) Auf dem Bilde erkennt man noch drei Bogenstellungen der Kirche und davor die schwebende Gestalt des Heiligen nebst den zwei zugehörigen Spruchbändern mit dem Text: (Bene) scripsisti de me. Quam mercedem recipies? Domine (?) non aliam nisi teipsum.


LEONHARD THOMA
OSTERMORGEN

Dagegen blieb von dem Kruzifixe auf der linken Seite nur der Rest vom Querholze des Kreuzes erhalten.

Das nächste Bild zeigt Thomas mit einem Ordensgenossen an reichbesetzter Tafel, an deren Langseite ein König und eine Königin Platz genommen. Eine vornehme Jünglingsgestalt, wohl nur eine Füllfigur und ganz in der Art des vornehmen Laien in der Schule Alberts, nimmt stehend rechts den Vordergrund ein. Es handelt sich hier um die reizende Anekdote, welche bekundet, daß Thomas als Professor zu Paris der kleinen Schwäche mancher seiner Standesgenossen, nämlich einer nicht selten zur Unzeit sich geltend machenden Geistesabwesenheit, auch seinen Tribut zollte. Er war nämlich dereinst mit seinem Prior von König Ludwig dem Heiligen von Frankreich zu Tisch befohlen. Ganz in seine Gedanken vertieft vergaß er die ihn umgebende Situation und brach plötzlich in die Worte aus: »Jetzt bin ich fertig mit der Häresie des Manichäus.« Der Prior zog ihn an der Kapuze und sagte: »Gebt acht, Magister, da ihr jetzt an der Tafel des Königs von Frankreich seid.« Mit einer Verneigung gegen den hl. König habe dann Thomas um Entschuldigung gebeten.[2]) Auch hier sind die Legenden des Bildes noch großenteils lesbar.

Der Chronologie nach sollte diese Darstellung der vorigen vorangehen. Denn der Vorgang, welchen Dominikus von Caserta berichtet, fällt bereits in die letzte Zeit des Lebens von St. Thomas, während die Einladung bei dem hl. Ludwig in einer der vorausgehenden Lehrperioden des Heiligen zu Paris stattgefunden haben muß.

An vorletzter Stelle schildert der Maler den Tod des hl. Thomas in der Zisterzienserabtei Fossanova. Der Heilige ruht auf dem Sterbelager. Die Sterbekerze ist angezündet. Drei Mönche, darunter ein Zisterzienser, bemühen sich um den Sterbenden.

[1]) Acta SS. l. c. 670 f.

[2]) Acta SS. l. c. 673 BC.



LEONHARD THOMA, MÜNCHEN

PAPST GREGOR DER GROSSE

Karton zu einem Fresko

An dem Fenster links im Gemache ist scheinbar als Verzierung der Verglasung ein Stern angebracht. Tatsächlich will der Maler das Gesicht eines Zisterziensers von Fossanova andeuten, der einen Stern von wunderbarem Glanze über dem Kloster herabfallen sah. Es war zur selben Stunde, als im Kloster das Schallbrett zum Zeichen des Todes von Thomas geschlagen wurde.[1])

Den ganzen Zyklus schließt die Darstellung einer Vision des Dominikanerlektors Albertus Mandukasinus von Brescia (gestorben um 1314) ab. Dieser, vielleicht ein unmittelbarer Schüler von Thomas, jedenfalls ein begeisterter Anhänger seiner Lehre, scheint sich um die An-

[1]) Acta SS. l. c. 677 E.

erkennung dieser letzteren sehr bemüht zu haben. Dem entspricht denn auch die Vision, welche er hatte und über die wir durch das Protokoll des Kanonisationsprozesses des Aquinaten unterrichtet sind. Als er nämlich einstmals vor dem Altar der heiligen Jungfrau betete, erschienen ihm zwei Gestalten in wunderbarem Lichtglanz, die eine infuliert, die andere im Gewande der Predigerbrüder, aber mit außerordentlichem Schmucke geziert. So hatte sie unter anderem auf der Brust einen großen, kostbaren Stein, welcher die Kirche erleuchtete.[1]) Der Bischof gab sich als der Kirchenlehrer Augustinus zu erkennen und bezeichnete als seine Absicht, die Lehre und Ehre seines Begleiters, des Bruders Thomas von Aquin, zu bestätigen. »Dieser ist nämlich,« sagte er, »mein Sohn, welcher der Lehre der Apostel und der meinigen, in allem folgte und die Kirche Gottes durch seine eigene Lehre erleuchtete. Das deuten die kostbaren Steine an und vornehmlich der, welchen er auf der Brust trägt.« Augustinus schließt: »An Ruhm ist er mir gleich mit der Ausnahme, daß er durch den goldenen Kranz der Jungfräulichkeit mich überragt.«[2])

Der letztere Gedanke fand auf dem Spruchbande unseres Bildes seine Stelle. Auf diesem Bilde kniet Albert von Brescia vor dem Marienaltar, der eine gemalte Altarretable mit

[1]) in pectore habebat magnum lapidem pretiosum, qui ecclesiam illuminabat. Act. SS. lc. 708 B.

[2]) Act. SS. lc. 708 C.



HL. THOMAS VON AQUIN
Zu nebenstehendem Text

der Kreuzigungsgruppe besitzt und dessen Titel als Marienaltar durch eine kleine Inschrift am vorderen Rande des Altartuchs angedeutet ist. An der Seite des Altares erscheinen Thomas und Augustinus. Für Thomas strebte der Regensburger Künstler höchst wahrscheinlich Porträtähnlichkeit an. Und zwar hielt er sich an die Reproduktion jenes lange Zeit in Viterbo erhalten gebliebenen Thomasporträts, das nach der Tradition die Züge des Heiligen in authentischer Weise überlieferte. Die Ähnlichkeit zwischen der Regensburger Darstellung und jener von Viterbo (vgl. Abbildung unten[3]) ist kaum zu verkennen. Sie erstreckt sich auf den Gesichtswinkel des Malers, auf die Gesichtszüge und die eigenartige Kopfbedeckung. Vielleicht geschah es unter dem Einflusse der gleichen Vorlage, daß der Regensburger Maler auf dem vierten und fünften Bilde der ganzen Folge, wo er für die jugendlichere Erscheinung von Thomas vermutlich ebenfalls Porträtähnlichkeit anstrebte, stets die gleiche Wendung des Kopfes beibehielt.

Was die obige Vision betrifft, so weiß jeder Kenner der wissenschaftlichen Richtungen am Ausgang des 13. Jahrhunderts, daß sich in ihr ein deutlicher Hinweis auf die bestehende Divergenz zwischen dem doktrinell konservativeren Augustinismus und der durch Albertus und Thomas angebahnten Richtung bekundet, welche man kurz als Aristotelismus zu bezeichnen pflegt. Die Vision Alberts von Brescia verfolgte zu ihrer Zeit eine apologetische Tendenz. Für die Zeitgenossen des Regensburger Malers im Dominikanerkloster von St. Blasius entbehrte das Bild einer zeitgeschichtlichen Nebenbeziehung. Für sie war die Zusammenstellung von Augustinus und Thomas an sich von Bedeutung. Ikonographisch besitzt die Vision des Albert von Brescia, was auch auf unserem Bilde zum Ausdruck kommt,[4]) insofern ein hohes Interesse, als sie den Künstlern das Attribut an die Hand gab, durch das sie die Gestalt des hl. Thomas kennzeichneten. Es ist die kleine strahlende Scheibe auf seiner Brust, nämlich jener »kostbare Stein, der die

[3]) Die für die Abbildung benützte Reproduktion des Porträts von Viterbo trägt die Inschrift: Divi Thomae Aquinatis Angelici Doctoris vera effigies Viterbii asservata ipsius sancti temporibus exarata eumque naturaliter exprimens. Es ist jedoch auf den ersten Blick klar, daß das Original, welches unsere Reproduktion wiedergibt, erst der neueren Zeit angehören kann. Die Photographie für die Abbildung verdanke ich Herrn geistl. Rat D. Sachs. — Die Photographie der Bilder in der Dominikanerkirche zu Regensburg überließ mir für diesen Aufsatz gütigst Herr geistl. Rat, Rektor Dr. Schenz.

[4]) Auf der Abbildung nicht zu erkennen. Das Original zeigt einen roten, von Lichtglanz umgebenen Stein.



LEONHARD THOMA, MÜNCHEN DIE HL. CÄCILIE

Kirche erleuchtete.«[1]) Er symbolisiert die Lehre und die Schriften des Heiligen.[2])

Der Wert des Thomaszyklus der Regensburger Dominikanerkirche liegt im allgemeinen in der Seltenheit ähnlicher, auf das ganze Leben des hl. Thomas bezüglichen Darstellungen. Für die regensburgische und bayerische Kunstgeschichte macht er uns mit einem Künstler bekannt, der sich nicht allzuhoch über die Stufe handwerksmäßigen Schaffens erhebt, aber immerhin schätzenswerte Ansätze zu richtiger Auffassung und Wiedergabe von Handlungen und namentlich zu psychischem Ausdruck bekundet. Wie weit seine Erfindungsgabe reicht, vermag nicht entschieden zu werden, da wir nicht wissen, welche Anhaltspunkte ihm für seine Arbeit zu Gebote standen. Daß er die Neigung besaß, sich seine Arbeit zu erleichtern, zeigt der Jünglingstypus, den er lediglich in der Farbe geändert zweimal, auf der vierten und sechsten Darstellung, wiedergibt. Die Person des Malers ist einstweilen in völliges Dunkel gehüllt.

[1]) Bei Kraus-Sauer, Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg, 1908, II, 157 ist mit Bezug auf das Thomasbild von Benozzo Gozzoli im Louvre irriger Weise die Rede von einer Hostie auf der Brust des Heiligen. Das gleiche ist der Fall bei P. W. von Keppler, Aus Kunst und Leben, Neue Folge, Freiburg 1906, S. 16.

[2]) Nach Antonius von Brescia erläutert der hl. Augustinus die Gestalt des mit ihm erscheinenden hl. Thomas in folgender Weise: Ipse enim est filius meus, qui doctrinam Apostolicam et meam in omnibus est secutus et ecclesiam Dei sua doctrina illuminavit. Quod designant lapides pretiosi et praecipue lapis, quem gestat in pectore, qui designat intentionem rectam, quam ad defensionem fidei habuit et declaratione ostendit. Qui lapides pretiosi et praecipue lapis iste libros multos et opera scripturae suae, quae composuit, significant, quod mihi in gloria est aequalis, excepto quod ipse in virginitatis aureola me excedit. Acta SS. lc. 708 C.

AUSSTELLUNG VON WERKEN DER PILOTY-SCHULE

in der Galerie Heinemann (München)

Noch mehr als die seinerzeitige Ausstellung von Werken der Diez-Schule bedeutet diese an Pilotys Namen sich anknüpfende künstlerische Rundschau aus seinem und seiner Schüler Wirkungskreis ein Ereignis. Wir haben uns im Jagen und Drängen neuzeitlichen Kunstschaffens angewöhnt, die Altmünchner Schultraditionen entweder zu vergessen, oder sie als wenig wertvoll anzusehen, hauptsächlich deshalb, weil mit Piloty jene Historienmalerei verknüpft ist, die von Belgien ihren Ausgangspunkt nahm, und allmählich jene theatralische Haltung sich aneignete, die mit dem wirklichen Leben im Widerspruch stand. Betrachten wir nun ganz vorurteilslos die Werke jener Zeit, die mit Mühe und großen Opfern aus Galerien und Privatbesitz zusammengebracht wurden, so erkennen wir bald, daß es nicht das Thema oder der stoffliche Inhalt war, was das damalige kunstbegeisterte Jungmünchen zur Piloty-Schule drängte, sondern der innere Wert der Malerei, das positive Können, die maltechnischen Errungenschaften, welche Piloty seinen Schülern zu übermitteln vermochte, kurz, die künstlerische Anregung nach jeder Richtung. Das Wertvollste der pädagogischen Methode Pilotys war die vollkommene Wahrung der persönlichen Eigenart des Schaffenden und wir haben weder vorher, noch nachher an der Münchner Akademie eine solch große Anzahl grundverschiedener Künstlernaturen zu verzeichnen, wie sie in der Piloty-Schule sich entfalten konnten. Man mag sich auch keine größeren Gegensätze denken als etwa, um nur ein paar Namen zu nennen, Leibl und Makart, Habermann und Grützner, Gabriel Max und Oberländer, Lenbach und Alex. von Wagner usw.



OTTO RICHTER BERLIN — DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL

Piloty verstand es eben, wie dies die noch lebenden Künstler aus seiner Schule stets betonen, auf die Ideen und Gedanken der Schüler einzugehen und ihrer Neigung entsprechend, die ihnen gemäße Bahn zu weisen. Vor allem aber legte der Lehrer das größte Gewicht auf das Handwerk der Malerei selbst und wir sehen auch in dem reichen Material Dinge, die von solch vorzüglicher Qualität der Malerei sind, daß sie ruhig den Vergleich mit manch großem altem Meister aushalten können. Um gleich einen der interessantesten und genialsten, leider vergessenen und verschollenen Künstler herauszugreifen, nennen wir Jul. Berger, dessen Studien aus Wohnräumen und Ateliers, von Landhäusern, Akten und Bildnissen von ungemein feinem Schmelz der Farbe und Duft der Technik sind, wie wir dies etwa bei den besten Franzosen oder Holländern kaum wiederfinden. Skizzen und Studien wie sie Szinyei-Merse-Pal in den sechziger und Anfang siebziger Jahren schuf, glaubt man auf den ersten Blick für eine Unmöglichkeit. Ein »Idyll«, eine »Gartenszene«, der »Spaziergang«, vor allem aber das »Picknick« sind Perlen einzigartiger Farbensymphonien, zu denen man Parallelen unter den jetzt lebenden Künstlern schwer finden wird.

Sind solche Talente allerdings selten, so erfreuen wieder andere, weniger starke Naturen durch ihr gediegenes Können, das auch ein Minderbegabter in Ausdauer und Fleiß erreichen konnte, indem er sich eng an die Schultradition anschloß. Gerade das, was noch viel früher zurückliegenden Zeiten ein einheitliches Kulturgepräge gab und in den letzten Ausläufern der Münchner Schule der siebziger und achtziger Jahre noch einen starken Abglanz verlieh, fehlt unserer moder-



WILHELM HAVERKAMP, BERLIN — ALTARPREDELLA

In Kupfer ausgeführt für die katholische Kirche zu Steglitz bei Berlin



WILHELM HAVERKAMP DER BARMHERZIGE SAMARITAN

Detail der Marmorgruppe

nen, stets nach neuen Problemen jagenden Zeit vollständig. Nur auf diese Weise des Anschlusses konnten Maler wie Albert und Max Adamo, E. Correns, Ad. Eberle, Joseph Flüggen, Johann Herterich, Toby Rosenthal und noch viele andere ganz beachtenswerte Leistungen zustande bringen. Ferner konnten manche Talente sich an fremde Individualitäten so anschmiegen, daß sie vollständig eine eigene Art zu unterdrücken imstande waren, oder diese nur kaum merklich mitsprechen ließen. Ein Genie allerdings wird stets gegen fremde Kunst Stellung nehmen, sie gleichsam hassen und mit allen Mitteln darnach trachten, nur Eigenes, Erlebtes und Selbstgeschautes in eigner, ihm allein gehörender Formensprache zum Ausdruck zu bringen. Vor allem erkennt man gleich als solche Kraftnatur schon in den ersten Stadien der Entwicklung Franz von Lenbach. Wir können von ihm ein Knabenporträt, einen Bauernkopf, das wundervolle Bildnis Herrn von Lipharts bewundern, dann aber das großzügige Bildnis Pilotys selbst, das schon alle Eigenschaften enthält, wodurch Lenbach später in seiner volleren Entwicklung so große Bedeutung erlangte.

Von Wilhelm Leibl sind nur einige Proben seines Könnens ausgestellt, ein Frauen- und ein Mädchenkopf von 1862 und das eminent gemalte Profilbildnis eines Herrn mit Brille. Freier ist Leibl wohl später nie gewesen, als in diesem breit hingestrichenen Bildnis. — Reichhaltiger ist Hans Makart vertreten, und wenn wir heute auch etwas fremder dieser eigentlich seelenlosen Kunst gegenüberstehen, erstaunlich bleibt es dennoch, welche Farbenglut und welchen Schmelz des Materials der Frühverstorbene mit leichtem Pinsel hinzauberte, der gleich dem zarten Windhauche, der die Blüten des Frühlings berührt, nur eben über die Leinwandfläche hinglitt. Von solch feinem Duft sind: die hellzitronfarbige Skizze zum Sommernachtstraum, dann die beiden Damen mit Hund, die Siesta am Hofe der Medici, die Skizze zur Papstwahl. In anderen Entwürfen ist er



WILHELM HAVERKAMP, BERLIN

ABENDMAHLRELIEF

Für die neue evangelische Kirche in Solingen



OTTO RICHTER, BERLIN AUFERSTEHUNG

kräftiger, bis er seine Farben zum rauschenden Prunke steigert, die Orgien von Farbenakkorden bedeuten. Wird uns Makart gerade der Farbe wegen nie gleichgültig sein, so stehen wir den ähnlichen Kompositionen mit Bühnenwirkung von Alexander von Liezenmayer viel fremder gegenüber. Recht sinnig ist die heilige Elisabeth aufgefaßt, wie sie Abschied von ihren Eltern nimmt, ferner von technisch hervorragender Qualität das Bildnis des Grafen Pocci von 1875.

Was N. Gysis und Habermann Tüchtiges gekonnt haben, geht gleichfalls aus dem reichen Studienmaterial hervor. Ersteren, einen der feinsinnigsten Künstler letztvergangener Zeit, sieht man in geistreichen Kompositionen, die allerdings schon bekannt sind, und in einigen sanfttonigen Bildern, und bei Hugo von Habermann bedauert man angesichts seiner früheren Glanzleistungen, daß er alte, gute Bahnen verlassen und sich zu stark zeitgenössischen ausländischen Einflüssen unterworfen hat. Einige Studienköpfe sind von einer souveränen meisterlichen Durcharbeitung und verraten neben aller Schultradition eine Selbständigkeit, die damals in den siebziger Jahren wenige besaßen. — Ihm an Kraft kommt William Chease sehr nahe. Von diesem Künstler sind nur Bildnisse zu sehen, aber alle von gleich frischer Auffassung und Technik, so daß man glauben möchte, jedes Stück müsse in einem Tag, in einem Zuge vollendet worden sein.

Über Franz von Defregger ist es wohl überflüssig, Neues zu berichten. Ganz vertraut sind uns von früheren retrospektiven Ausstellungen her die bekannten Meisterleistungen, die in ihrer Tonschönheit ihresgleichen suchen. Denkt man allein nur beim Anblick der weiblichen Halbakte, wie sie Defregger auffaßte und malte, an unsere heutigen Produkte, welche in großen Ausstellungen und Kunstvereinen in Masse uns entgegentreten, so überschleicht wohl jeden das Gefühl der Mißstimmung, weil alles so roh, brutal und kulturlos geworden. Abgesehen von der phänomenalen Fleischmalerei, wie sie Defregger zeigte, begegnet uns heute selten mehr ein weiblicher Akt, der so dezent aufgefaßt wurde, wie dieser kernige Tiroler Meister es verstand, dem die Typen seiner Heimat am nächsten lagen. Von dem Landsmann Defreggers, dem reich begabten, aber ungleich gearteten Al. Gabl sind einige ganz besonders tüchtige Leistungen zu verzeichnen. Ein »Knabenkopf« könnte ebensogut Leibl zum Urheber haben, so trefflich ist er nach jeder Richtung hin durchgeführt. Ähnliche Vorzüge weisen dann ferner die Studien auf von Graf Angelo von Courten, Ferd. Barth, P. Baumgartner, W. von Czachorski, E. Hofmeister, Herm. Kaulbach, Hugo Kotschenreiter, L. von Langenmantel, Rudolf und Otto Seitz, Theod. Schuez, Alex. von Wagner.

Eduard Grützner steuerte einige feine Interieurstudien bei, unter denen besonders das so oft schon gemalte »Stadtarchiv in Hall« sich am wirkungsvollsten darbietet. — Marcus Grönvold ist u. a. vorzüglich vertreten durch den virtuos behandelten Abtstuhl im Kloster Maulbronn, Otto Gebler durch einige im altmeisterlichem Ton gehaltene Tierstudien, Otto Faber du Faur, der brillante Schilderer militärischer Szenen, mit zwei gediegenen Werken »Schwere Arbeit« und »Rast«. Recht interessant ist es, darauf aufmerksam zu machen, mit welch sicheren Mitteln ein Virtuose der Malerei wie Gyula von Benczur seine Studienköpfe heruntermalte, oder wie Carl Gussow, der



HERMANN JOACH. PAGELS, BERLIN JUDITH

in gleichem Fahrwasser, aber mit mehr deutscher Schwerfälligkeit seinen Realitätssinn offenbarte.

Bei Gabriel von Hackl kommt die Art der Piloty-Schule trotz dem Eigenwillen des Meisters ebenso klar zum Ausdruck wie bei Matthias Schmid, insbesondere in seinen Erstlingsbildern, die von erstaunlicher Frische und Kraft des Kolorits sind. Bei Hackl sind die bedeutendsten Arbeiten »Reveille« (1885), »Tiroler Stube«, »Tiroler Küche«, »Ungebetene Gäste«, bei Schmid die berühmt gewordenen »Karrenzieher«, »Einzug der Missionare« und der sonstigen Studien, die bei Anlaß des 70. Geburtstages des Künstlers im Kunstverein allseitige Bewunderung erweckten.

An den unvergeßlichen humorvollen Schilderer bäuerlichen Genres Ed. Kurzbauer wird man durch eine Kollektion seiner Bilder erinnert. Kurzbauer ist ein Künstler, dem nicht das Gegenständliche die Hauptsache war, sondern der in geschmackvollster Weise alle seine Darstellungen unter dem Gesichtspunkte einer malerischen und zeichnerischen Auffassung stellte. Die Reihe der großen und talentvollen Schüler ist mit den vorgenannten nicht erschöpft, die Ausstellung birgt noch vieles, das gewürdigt zu werden verdient, wie die an die alten Niederländer erinnernden Bilder Ad. Oberländers, die seelenvollen Frauenköpfe von Gabriel Max, die brillanten Bildnisse Gabriel Schachingers, die Landschaftsstudien Karl Raupps, Joseph Wopfners, Ed. Youngs usw. Es sei nur so viel gesagt, daß durch persönliches Anschauen und Genießen dem Kunstfreunde große Anregungen und Freuden vermittelt werden, von einer glänzenden Epoche in Münchens Kunstleben, die mit dem Namen Piloty aufs engste verknüpft ist.

Franz Wolter

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNGEN DÜSSELDORF 1909

des Ausschusses der Ausstellung für christliche Kunst e. V. und des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V. unter dem Protektorate Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen im Städtischen Kunstpalast am Kaiser-Wilhelm-Park

Anfang Mai 1909

Wie aus der vorstehenden Bezeichnung der großen Sommerdarbietung 1909 ersichtlich, hat eine Vereinigung der Absichten des Ausschusses der Ausstellung für christliche Kunst und des Vereins zur Veranstaltung



RICHARD KAISER, MÜNCHEN AUFZIEHENDES GEWITTER

von Kunstausstellungen hinsichtlich der Benützung des Kunstpalastes auf dem Rheingelände am Kaiser Wilhelm-Platz stattgefunden. Diese Vereinigung bedeutet aber keineswegs ein Aufgehen der Ausstellung für christliche Kunst in einer allgemeinen Kunstausstellung. Vielmehr finden die beiden Ausstellungen unter durchaus getrennter Verwaltung statt; die beiden Verwaltungen treten aber überall miteinander in Verbindung, wo es das Interesse der Veranstaltungen erfordert oder nahe legt. Beide Kunstausstellungen haben ein gemeinsames Plakat, das nun wohl in beschleunigter Eile allwärts sich präsentieren und seine bescheidene Stimme eindringlich genug erheben wird, um die vielen Wege, die aus aller Welt nach Düsseldorf führen, in den Sommermonaten und Herbstmonaten so zu bevölkern, wie es der Bedeutung der Ausstellungen entsprechen würde. Es wird auch eine gemeinsame Dauerkarte für beide Ausstellungen (à 5 M. für eine erwachsene, 2 M. für eine minderjährige Person) ausgegeben, daneben aber auch Dauerkarten für eine der beiden Ausstellungen (à 4 M.); um Auswärtigen, die nur für kurze Zeit oder nur bisweilen nach Düsseldorf kommen können, den Besuch der Ausstellungen zu erleichtern, werden für Auswärtige Dauerkarten zu ermäßigtem Preise ausgegeben (à 3 M.); der Eintrittspreis für den einmaligen Besuch beträgt für beide Autstellungen zusammen 1 M., für jede besonders 75 Pfg. Gemeinschaftlich sorgen beide Verwaltungen für Veranstaltung von Konzerten an mehreren Tagen der Woche. Gemeinschaftlich ist endlich auch der Eingang zu den beiden Ausstellungen durch das Hauptportal des Kunstpalastes. Im Innern der großen Rotonde scheiden sich die Wege; die Stufen zur Linken führen zur Ausstellung für christliche Kunst, die zur Rechten zu der Allgemeinen Ausstellung, die nicht ganz mit Recht als »profane« bezeichnet zu werden pflegt, da sie doch auch Werke christlicher Kunst zuläßt und auch tatsächlich zur Schau bringen wird und zwar keineswegs etwa solche, die die andere Verwaltung abgelehnt hätte. Die Verschiedenheit des Gesamtcharakters der beiden Ausstellungen hat die Leitung der Vorarbeiten in unzweifelhaft bester Absicht, die aber, wie so viele beste Absichten, nicht überall das ganz Richtige trifft, schon äußerlich in der Ausstattung der beiden Eingangspforten kennzeichnen wollen. Auf der Rotondenseite der Ausstellung für christliche Kunst ist Schwarz mit Gold gehöht der Grundton und soll nicht nur den Ernst der christlichen Kunst versinnbildlichen, sondern auch gleich von vorneherein eine ernste Stimmung bei dem Besucher hervorrufen. Gegenüber herrschen fröhliche und lichtvolle Töne. Es würde nun aber doch ein recht falscher Schluß sein, wenn jemand daraus schließen wollte oder sollte, der christlichen Kunst seien fröhliche und lichtvolle Töne fremd; sie sei etwas Trübseliges oder gar Kopfhängerisches; das sind die echten christlichen Künstler nicht gewesen, die auf solchen Wegen christliche Kunst zu pflegen wähnten. »Dienet dem Herrn in Fröhlichkeit!« das gilt auch dem christlichen Künstler. Ebensowenig schließt die profane Kunst den höchsten Ernst aus, und die Ausstellung wird in mehr als einer Darbietung das beweisen. Doch dies nur nebenher. Auch die Räume der Ausstellung für christliche Kunst haben nur in den ersten Teilen den schwarzen Grundton; schnell folgen andere Töne und Dekorationen, von deren Beachtung der Besucher sich durch die ausgestellten Werke nicht allzusehr abziehen lassen sollte. Auch

in der anderen Ausstellung verdient die Ausstattung der Räume, um die sich vor allem unser Meister des Interieurs, Heinr. Hermanns, verdient gemacht hat, die höchste Beachtung.

Die Veranstaltung der Ausstellung für christliche Kunst ist nicht ein akademischer Einfall, sondern eine Folge der Erkenntnis, dass etwas eminent Wirksames geschehen müsse, um die beteiligten Kreise, Künstlerkreise sowohl wie Geistlichkeit und Laienwelt, von Abwegen und Irrwegen, die bereits eingeschlagen sind, und Festigkeit zu bekommen drohen, zurückzuführen, zugleich aber auch die wahren Wege christlicher Kunst festhalten und Hand in Hand mit allem echten Fortschritt ausgestalten zu helfen. Dem Festhalten der Errungenschaften des christlichen Kunstbetriebes in den vergangenen Jahrhunderten will die Ausstellung durch ihren retrospektiven Teil dienen. Es konnte dem Kunstausschusse nicht in den Sinn kommen, einen zeitlich, räumlich und sachlich ganz umfassenden Rückblick zu eröffnen. Lag doch die Ausstellung von 1902 und ihre ergänzenden Nachfolgerinnen von 1904 und 1907 noch zu nahe, und ist die Festlegung dessen, was sie boten, doch zu sorgsam und umfassend geschehen, um jetzt schon eine Wiederholung für das Mittelalter und dessen Wende bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts angemessen erscheinen zu lassen. Beim 17. Jahrhundert machten jene Ausstellungen halt. Von der folgenden Zeit kann man sagen, daß sie hinsichtlich der christlichen Kunst ebenso reich, als der heutigen Welt im allgemeinen unbekannt ist. Es ist noch wie gegenwärtig, daß der »Kunstverständige« mit dem sinnvollen Worte »Zopf« sich, die Augen verschließend, abwandte, wenn ihn sein Weg vor oder in eine Kirche führte, die nicht romanisch oder gotisch war. Es ist noch wie gegenwärtig, daß von »kunstsinnigen« Pfarrern, Kirchenvorständen usw. die prächtigsten Arbeiten der Barock- und Rokokozeit aus den Kirchen, von den Altarschranken, den Orgelbühnen weggerissen und wie Brennholz in einen Winkel zusammengehäuft oder an einen herumziehenden Antiquitätensucher verkauft wurden, um dann im Korridor oder im Salon eines minder beengten Geistes bessere Wertschätzung zu finden. Ja, es ist noch gegenwärtig, daß wo das Auge der aufsichtführenden geistlichen oder weltlichen Behörde einmal schlummert, kostbare romanische und gotische und spätere Werke, weggetauscht gegen die unglaublichsten handwerksmäßigen Fabrikate und statuarische Zuckerbäckereien, wie sie der gewandtredende Fabriksreisende aufschwatzt, die nämlichen Wege gehen. Und nun erst die malerische Innendekoration! Es liegt dringende Notwendigkeit vor, daß da Wandel geschaffen werde und bessere Wege der Misere ein Ende machen.

Die Werke christlicher Kunst aus dem 17. und 18. Jahrhundert können aus mancherlei Gründen nur in verhältnismäßig wenigen Einzelobjekten gezeigt werden. Unter diesen sind aber auch vorherrschend Gegenstände allerersten Ranges, teilweise solche, die noch nie zu einer Ausstellung hergegeben worden sind. Ein besonders großer Reichtum wertvoller und niegezeigter Kunstwerke wird aus Österreich kommen, aus dessen reichen Klöstern, Stiftern und Städten, aus seinen Museen, der Albertina und vom Hofe; auch die Galerie Liechtenstein hat Perlen ihrer Sammlung zur Verfügung gestellt. Die Museen und der Privatbesitz, namentlich des Adels, in Rheinland und Westfalen werden es natürlich auch nicht an sich fehlen lassen. Im 19. Jahrhundert treten die Nazarener an die Spitze, Overbeck, Veit, Cornelius, dann die Düsseldorfer Maler der St. Apollinariskirche bei Remagen, Deger, Karl und Andreas Müller und ihre Freunde und Nachfolger bis in das 20. Jahrhundert hinein. Aber auch an den Malereien christlicher Art der Künstler, die der Richtung der Nazarener fremd oder auch gegensätzlich gegenüberstanden, wird es nicht fehlen; die bedeutendsten Namen werden mit den bedeutendsten Werken vertreten sein.

Eine eigenartige abgeschlossene kleine Gruppe wird die Schule von Beuron bilden. So reiht sich an die retrospektive Ausstellung wie von selber und unvermerkt die christliche Malerei und bildende Kunst der Gegenwart an, zu der bereits Namen wie Eduard von



KARL PRINZ, WIEN — BAUERNHAUS IN SPARBACH

Gebhardt durchaus gerechnet werden müssen. Es folgen die Säle der Düsseldorfer Künstler, darunter der Saal jener neuen Gruppe Düsseldorfer christlicher Künstler, von der bereits im vorigen Hefte der Zeitschrift[1]) die Rede war. Dann folgt die Dresdner »Zunft«, dann die Säle der Münchner, deren Anordnung die Gesellschaft für christliche Kunst zu München übernommen hat, dann Hannover, Aachen usw. Die Vertretung des Kunsthandwerkes hat sich der Semperbund besonders angelegen sein lassen. In Vertretung des Auslandes folgt zunächst Frankreich, von dem die Ausstellung mit ganz besonders hervorragenden Werken der Malerei und Plastik beschickt wird; dann in dem großen Saale, der in zahlreiche kleine Abteilungen zerschnitten ist, das übrige Ausland, Belgier, Holländer, Engländer, Skandinavier und wahrscheinlich auch einige russische Werke. Zahlreiche Einbauten veranschaulichen die Richtungen, die in großer Verschiedenheit die heutige kirchliche Architektur einschlägt. Was die Kapellen und Kirchenteile darzustellen nicht vermögen bei der Beengung des Raumes, ist durch Pläne, Zeichnungen, malerische Darstellungen, Photographien in Aufbau und Wirkung gezeigt. Im unmittelbaren Anschluß an den Kunstpalast ist eine ganze Friedhofsanlage in künstlerischer einfacher Umschließung hergestellt, die mit Grabmälern und gärtnerischem Schmuck ausgestattet erscheinen soll, für die man aber auch eine Urnenhalle als zuläßig angesehen hat. Die Grabplastik, die in der Friedhofsanlage keinen Raum findet, wird in dem sogenannten Ehrenhofe aufgestellt. Die sonstigen plastischen Werke sind vorherrschend so in die einzelnen Säle und Einbauten verteilt, daß sie selber bestens zur Geltung kommen und zugleich die Räume zu verschönern und zu bereichern Gelegenheit haben. In den oberen Räumen werden architektonische Entwürfe und Reproduktionen ausgestellt werden. Diese Abteilung soll besonders auch dem bürgerlichen Hause dienen, das auf kostspielige Originale verzichten muß. Zu dem Zwecke sind zahlreiche Reproduktionen usw. in Glas und Rahmen und mit Preisangabe aufgereiht; man wird leicht sehen, daß das christliche Haus nicht zu dem billigen Schund mancher Schaufensterauslagen und noch weniger zu dem noch erbärmlicheren — wenn auch fromme und biblische Dinge darstellenden — Schund der aufdringlichen Kolporteure zu greifen braucht, um ihr Heim als ein christliches zu kennzeichnen. Das Volk kann sich dort mit den Werken selber bekannt machen, aber auch mit den Wegen, auf denen es sicher in den Besitz würdigen Wandschmuckes gelangen kann.

Für die Zulassung von Künstlern und Werken zu der christlichen Kunstausstellung mußten, damit nicht Ausschreitungen das Echte überwucherten, gewisse Grenzen eingehalten werden; aber, wenn die Ausstellung zu wirklichem Fortschritte der christlichen Kunst führen wollte, dann durften diese Grenzen nicht zu enge gezogen werden; weder Herkömmlichkeiten noch persönliches Urteil — gar zu leicht Vorurteil — durften übereilte Entscheidungen herbeiführen. Es gehört zum Wesen der christlichen Kunst, wie des Christentums, an jeglichem menschlichen Fortschritt tätigen Anteil zu nehmen und jeglichen menschlichen Fortschritt auch der eignen Entwicklung dienstbar zu machen, soweit er dazu förderlich sein kann. Und wenn nun gar auf dem Boden der christlichen Kunst vermeintlich oder selbst angeblich Abweichungen vom Bisherigen als Fortschritte präsentiert und in weiteren Kreisen anerkannt werden, so müßte, wenn alles übrige verwerflich wäre, das einzige Körnlein des Richtigen gerechte Würdigung und Verwertung finden. Bei aller Maßhaltung wird daher ganz gewiß manche Einzelleistung erscheinen, die mancher mindestens bedenklich nennen wird, das eine oder andere vielleicht gar von der Art, daß es schwer sein würde, seine Gegenwart in einer Ausstellung für christliche Kunst zu rechtfertigen. Es handelt sich aber bei der diesmaligen Ausstellung nicht so sehr um die Frage, ob ein Werk gerade ein eminent christliches sei und von jedermann als solches erkannt und anerkannt werde, als vielmehr um die Frage, ob und wieweit ein Werk der weiteren Entwicklung echt christlicher Kunst in der einen oder anderen Richtung förderlich sein könne. Kann es zugleich als hervorragendes Vorbild christlicher Kunstbetätigung emporgehoben werden, umso besser, und es ist Grund zu hoffen, daß die Ausstellung viele derartige Werke zeigen wird; kann es das nicht, so haben die Künstler, die Kunstgelehrten, die Kritik der öffentlichen Meinung zuzusehen, was Gutes etwa daran sei. Es kommt hinzu, daß die Ausstellung eine interkonfessionelle sein soll und werden wird, nicht in dem Sinne etwa, daß nur solches zugelassen werde, was sich auf dem den Konfessionen gemeinsamen Boden bewege, sondern in dem Sinne, daß die verschiedenen christlichen Konfessionen ganz unbehindert zeigen können, in welchem Maße, in welchen Formen, mit welchen Absichten sie an der Förderung und Weiterentwicklung der christlichen Kunst mittätig zu sein für geeignet halten. Die Verwirklichung dieses Gedankens in gemeinsamer Arbeit wird manche Schwierigkeit finden, und vielfach wird ideale Selbstverleugnung nötig sein; am guten Willen wird das meiste liegen. Wie es aber auch kommen mag, das Gesamte der Ausstellung läßt sich bereits genugsam übersehen, um sagen zu können, daß sie geeignet ist, einen Merkstein in der Geschichte der Entwicklung der christlichen Kunst und insbesondere für ihre Weitergestaltung im 20. Jahrhundert zu bilden.

Die Ausstellung des Vereins zur Veranstaltung von Kunstwerken im südlichen Teile des Kunstpalastes wird es sich zur wesentlichen Aufgabe machen, den jetzigen Stand der Düsseldorfer Kunst in allen ihren Zweigen vor Augen zu stellen. Wenn auch die Malerei wohl wie immer in den Vordergrund treten wird, so werden doch auch Architektur, Plastik, Radierung, Kupferstich, Steindruck usw. von der Lebendigkeit und Tüchtigkeit ihrer Betätigung Zeugnis geben. Die Gestaltung der Räume ist mit großem Geschick von der Absicht geleitet worden, alle einzelnen Werke in freundlich-günstigem Lichte, in anmutender Räumlichkeit und auf Hintergründen geschmackvoll umrahmter Wandflächen erscheinen zu lassen, die nicht nur an sich erfreuliche Töne zeigen, sondern auch eine Aufeinanderfolge voll Harmonie bilden. Zu den Werken der Düsseldorfer Künstler sind nur noch hundert bestimmte Werke auswärtiger hervorragender Künstler eingeladen worden. Diese Werke aber hängen zerstreut in den verschiedenen Sälen und Zimmerchen zwischen den Werken der Düsseldorfer, und auch diese sind ohne jede Rücksicht auf irgendwelche Gruppenbildung auf die Räume verteilt. Die Verteilung faßt Rücksichten ins Auge, die jedem einzelnen Werke als solchem dienen. Zu den Werken lebender Künstler kommen, unter sie gestellt, wenige von verstorbenen Meistern (Leibl, Menzel).

So dürften denn für beide Ausstellungen alle Vorlagen gegeben sein, der Gesamtdarbietung im Kunstpalaste einen Wert zu verleihen, dem der glückliche Erfolg der bisherigen Ausstellungen im Kunstpalaste ebenfalls zukäme und jedenfalls zu wünschen ist.

Bone



[1]) Heft 8, Seite 256.



KARL HERRMANN, MÜNCHEN
@@@ HUNGRIGES VOLK @@@

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

(Schluß)

Bei Keller & Reiner zeigten zahlreiche Porträts des Papstes Pius X. von O. Hierl-Deronco ein Interesse für die Verbindung der Figur mit dem Hintergrund und in dem einen hellgrauen Stück auch etwas Seelisches, machten aber sonst den Eindruck, als hätte sie jemand mit einer »dekorativen« Brühe übergossen. Gegensatz: die zwar tapetenhaft flachen, aber durch Schlichtes und lieblich Seelenvolles erfreuenden Porträts von Luise v. Kehler, in Pastell und (ihre Eltern darstellend) in Tempera. Mancherlei Porträtkunst findet sich in den dort eifrig gepflegten Kunstdrucken. So überträgt z. B. Otto Goetze die langstrichelige Technik des A. Zorn in sein radiertes Porträtgenre; Lotte Boltze interessiert durch Bildnisse, deren eines Stichel und kalte Nadel vereinigt. Genrehaftes Porträt findet sich auch in Carl Mosers Farbholzschnitten mit geschummerten großen Flächen. Jos. Uhl (aus Norwegen) radiert Satirisches mit mancherlei Übertreibung, z. B. mit greller Wirkung weißer Stellen (»Der Zug des Todes«, »Opfer der Narrheit«, »Der Reiche«). Wieder Gegensätze: die duftigen Blumen-Farblithographien von Helene Lange (München) und die Silhouetten des verstorbenen Rob. Erbe (Dresden).

Unter zahlreichen Kollektionen beschränken wir uns ungern auf die Erwähnung eines häufigen Vorkommens von Stadtbildern usw., z. B. in den Zeichnungen und Aquarellen von Marie Henriques (Kopenhagen). Der mystisch-mythologische Herm. Hendrich gewinnt bei wiederholter Betrachtung. In seinen nebeligen Gemälden nach R. Wagner, nach Goethes Märchen von der grünen Schlange u. dgl. steckt jedenfalls Schöpferisches.

Sein französisches Seitenstück, H. Fantin-Latour, war bei Schulte u. a. durch Lithographien »Oeuvre de Wagner« und »Oeuvre de Berlioz« vertreten. Bei Keller & Reiner fielen ihm gegenüber die auf heroische Sehnsucht oder auf Ähnliches ausgehenden Landschaften von Th. Wolf-Ferrari ab, zumal durch ihre etwas derben Graufarben in breitkurzer Strichweise.

Als Plastiker interessierte uns Paul Peterich aus Florenz besonders durch ein sehr zart getöntes, anmutiges Madonnenrelief, das ein wenig über bloße Weltlichkeit hinausreicht, dann durch seine getönte Gruppe von Mutter und Kind: »Das erste Lächeln«, durch Porträtbüsten u. dgl. Seine Marmorstatue »Schönheit« ist von der Stadt Charlottenburg zur öffentlichen Aufstellung angekauft.

Bei Gurlitt interessierte die Ausstellung des wohlbekannten Graphikers Emil Orlik besonders durch seine Verarbeitung japanischer Eindrücke sowie durch seine Entwürfe für eine Drehbühne.

Des Weimarers Theod. Hagen Landschaften lassen Äußerlich-Gröberes und Innerlich-Feineres unterscheiden. Der seit kurzem beliebte Dresdener Rob. Sterl kam mit Porträts, unter denen »Mutter und Kind« ebenso Hervorhebung verdient, wie unter den Plastiken von Fritz Klimsch eine Mutter mit Töchterchen.

Die »moderne« »Aestheten«-Art der ausdruckslosen, oft wie absichtlich dummen Gesichter, der die Körperlichkeit ersetzenden Flächen und der mehr dem Eigensinne des Subjektes, als dem Eigentlichen des Objektes dienenden Vereinfachungen blüht bei Karl Hofer, einigermaßen auch bei K. Otto-Müller, dessen mehr graphische als malerische Blässe wenigstens durch Zartheit anzieht. Einen belebenden Gegensatz dazu zeigen von dem gut Düsseldorfisch bewährten Historien- und Freskenmaler F. Klein-Chevalier mehrfache Bilder, zumal solche mit den Motiven schleppender Arbeiter u. dgl. Zuletzt kamen Stuttgarter, denen unsere Eingangsworte



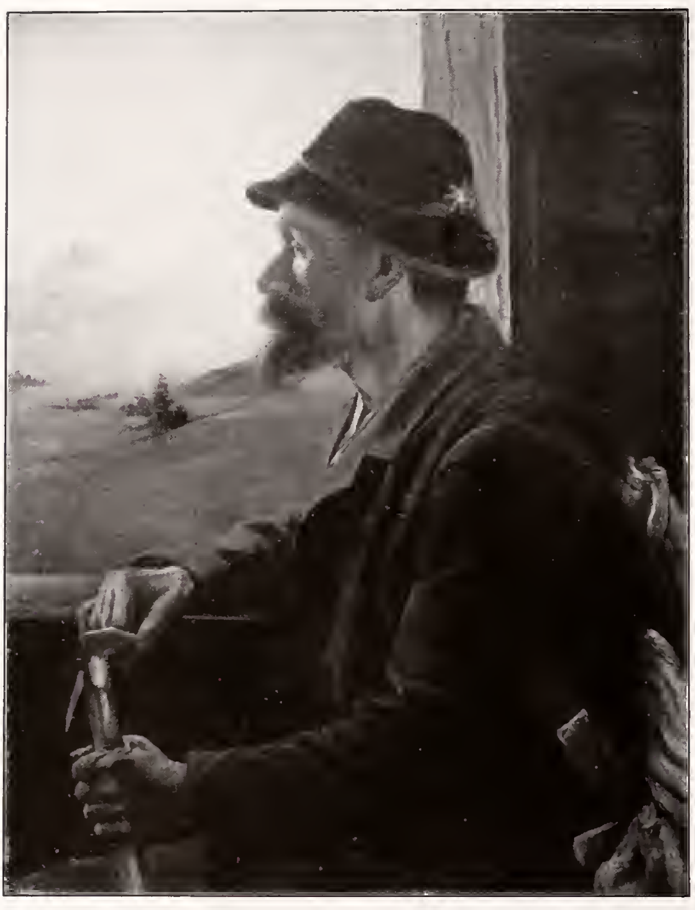
MAX GIESE, MÜNCHEN — DIE ALTE MOOSHÜTTE



RICHARD WINTERNITZ INTERIEUR
Ausstellung der Secession München 1908

ganz besonders gelten, höchstens ausgenommen Chr. Landenberger, der mit seinen hauchartigen Farbenflecken manch freundliche Stimmung erreicht.

Eine Überraschung inmitten der französischen Äußerlichkeiten des Salons Cassirer waren zuletzt Zeichnungen des belgischen Bildhauers Georg Minne. Gegenüber dem Eckig-Harten seiner Plastiken zeigen diese Bleistiftstudien von 1908 scharfe, aber nach Rundung und nach einer Einheit der Gewand- und der Körperlinien strebende Striche. Themen: besonders mehrfache Kreuztragung, auch Kreuzigung, Pietà usw. Still-getreue Arbeit! Um so lauter schreien die Atelierkünste in Malerei, Graphik und Plastik von Henri Matisse; über manches, das mit Zeichnungen von Kindern zu wetteifern scheint, erheben sich zu eigenen dekorativen Wirkungen besonders Gemälde von gedeckten Tischen. Matisses Berliner Seitenstück, Benno Berneis, mag sich ebenfalls in seiner Weise »ausleben«. Kollektionen zeigen am ehesten, ob man zu einem Künstler gerne zurückkehrt, oder von ihm bald genug hat. In diesem Sinne gewinnen Cassirers Lieblinge wie Ulrich und Heinrich Hübner am wenigsten; und an Spezialinteressen müssen wir die deutsche und französische Stilleben-Ausstellung mit Verschiedenartigem von Cézanne, das bald mehr linear einem Gauguin zur Seite steht, bald mehr flächig durchgearbeitet erscheint, oder die in porös-rauhem Material



HEINRICH TOLD, BOZEN PORTRÄT DES J. SAUTNER

primitiv-stilisierenden Bildwerke Herm. Hallers abgeben.

Der Einzug des Dekorativen in die Graphik wurde besonders deutlich durch die graphische Winterausstellung der Secession. Der Spezialhistoriker kann sie für eine Geschichte der zeichnenden Künste gut brauchen, seien es nun die Radierungen von Philipp Franck, von K. Strathmann, von Rud. Stumpf, von Erna Frank und anderen, oder die farbigen satirischen Skizzen von Ernst Stern, oder die Illustrationen des verstorbenen Rud. Wilke (dessen Büste von Ed. Beyrer beigefügt war), oder Vielfaches von Allbekannten; und vielleicht wird er gleich uns in den Werken von Olaf Lange noch am ehesten eine schöpferische Phantasiekraft finden.

Mit dem für die Hamburger Musikhalle bestimmten Brahms-Denkmal scheint Max Klinger am wenigsten die Herzen der Bildhauer und der Plastikfreunde gewonnen zu haben — eher noch eine Bewunderung für Einzelheiten an den Beifiguren, welche die stark vereinfachte Herme des Komponisten fast erdrückend umgeben, ohne daß beim Rundgang um das Werk echt plastische Einheitlichkeiten herauskommen. Man möchte umsomehr von einer Transskription aus der Graphik sprechen, als in dieser die Klinger-Ausstellung der Secession wertvollste Eindrücke gebracht hat, zumal in der ganz selbständig schöpferischen Doppelreihe »Vom Tode«.

Als besonders großes und lautes Ereignis hat die Secession eine Ausstellung Hans v. Marées veranstaltet. Seit einiger Zeit hagelt es nur so von Ausrufen der Entdeckung einer neuen monumentalen Kunst, die sich durch das große Sehen, die klare, geschlossene Formgebung, das Raumerlebnis u. dgl. m. kennzeichne. Nun darf man sich vor allem das fortwährende »Entdecken« verbitten, das so tut, als hätte nicht längst jeder Kenner das gewußt und verwertet, was nur eben den in die Gegenwart Eingeschlossenen neu ist. Sodann kommt das Rätsel, warum Marées nicht zur Ausreifung gelangt sei. Wir meinen: er hat die deutsche und christliche Kunst, für welche die Welt des Sehens ein Mittel zum Zweck des inneren Erlebens ist, verlassen, um in der italienischen und alt- oder neuheidnischen Kunst das scheinbar Größere zu finden, für das ihm doch wieder deren sinnliche Kraft fehlte. Die Überzeugung, daß der echte Künstler ein mit Hilfe des Naturvorbildes Schaffender sei, wurde bei ihm zum Prinzip eines stilisierenden Raumbaues. Da bewundern wir Wagrechtes und Lotrechtes und in die Tiefe Gehendes, mit hineingebauten Figuren ohne Aktivität und Erzählungskraft und mit geistvoller Einheitlichkeit der meist stumpfen Farbe (z. B. in dem schon vor den Studien in Italien gemalten »Bad der Diana«). Wir freuen uns des Triptychons der »Drei Reiter« in der zweiten Fassung, die zwei Jahre vor des Künstlers Tod kam (1885), und möchten uns hier die Legenden der Heiligen Martin, Hubertus und Georg erzählen lassen, bekommen aber gerade ihr Gesicht am wenigsten zu sehen.

An H. v. Marées und an P. Peterich schließen wir den bei Keller & Reiner ausstellenden C. M. Rebel aus Rom an. Das Äußerste an inhaltsarmen Gesichtern dürfte hier immerhin noch nicht geleistet sein, und das Hineinfügen von szenischen und Porträtfiguren in eine Landschaft ist von Interesse. So seien »St. Georg« und »Nun wandere, Maria« hervorgehoben. Aber auf die Dauer möchten wir solch äußerliche Mythologie nach italienischer Renaissance mit unheiligen Konversationen doch lieber nicht bekommen.

Auch der Bildhauer J. G. Schadow hatte nicht erst eine Entdeckung nötig. Die ganzen oder halben Erfolge seines Gegenstrebens gegen klassizistische Künstlichkeit, das die Berliner Nüchternheit so vielseitig mit preußisch-antikem Heldentum zu verbinden wußte, kamen auf der ihm gewidmeten Ausstellung in der Akademie der Künste so zur Geltung, wie man sie kannte. Ein gutes Arrangement ließ den eindringlichen Porträts, den Schlachtenreliefs mit ihren geschickten Übergängen vom Flachrelief in Rundplastik und nicht zuletzt seinen Zeichnungen leicht gerecht werden.

Sehr wenig »Entdeckung« war die akademische Aquarell-Ausstellung. Sie ging nicht etwa auf die frühen Ursprünge dieser Malgattung in Englands Atmosphäre zurück, erleichterte uns auch nicht etwa das Erkennen des besonders bei den Deutschen und teilweise schon in alten »Illuminierungen« wichtigen Verhältnisses von Saftfarben und Deckfarben und kreidigen Zusätzen, ließ die luftige Frische des eigentlichen Aquarells mehr nur ahnen und interessierte mit Ed. Hildebrandt sowie zahlreichen Neueren mehr inhaltlich.

Eine wirkliche Entdeckung waren ebenda chinesische Gemälde, gesammelt von Olga Wegener. Ihre dekorative Kraft mag zu ihrer jetzigen Bewunderung noch eigens beitragen; und der Japanfreund sieht wohl ihre symbolische und kalligraphische, sozusagen raumkindliche Art überwunden durch die Erben dieser Kunst.

Nebenbei stellte die Akademie neuere Gemälde aus und interessierte uns u. a. für ein »Lux in tenebris« von Karl Marr, darstellend einen Engel, der ein in Glorie strahlendes Lamm trägt und einem weiblichen Rücken-



WILH. LUDWIG LEHMANN, MÜNCHEN — GEWITTERSCHWÜLE

Ausstellung der Secession München 1908



EUGENE BURNAND, PARIS JOHANNES UND PETRUS AM OSTERMORGEN
Große Reproduktion bei Ernst Finckh in Basel

desIbykus« endlich auch eine künstlerischere Kunst vertreten. Manch minnigliches Märchen u. dgl. wird in Steinzeichnung und Aquarell von Franz Hein gestaltet. Ein oder der andere Berliner kommt besonders graphisch: so Hans Pretzel mit Buntstiftzeichnungen und mit Lithographien, unter denen »Stätte des Friedens« erwähnt sei; andere mit Landschaftsproben von Nord und von Süd, wie Alfred Pfitzner und Paul Paeschke.

Eine besonders glückliche Warenhausidee war es, daß Otto Kirmse eine seit Jahren versuchte Zentralstelle für Grabmalskunst nun durch einen Kunstsalon für Plastik im Trauerwarenhaus Otto Weber durchgeführt hat. Unterstützt durch ein eigenes Photographie-Archiv, will dieser Salon die Leidtragenden anregen, nicht Waren, sondern Werke zu nehmen, und fügt auch sonstige Schmuckplastik hinzu. Fürs erste zeigt er neben einigen bereits in die Kunstgeschichte eingetretenen Werken, zumal dem im besten Sinne dekorativen Strousberg-Sarkophag von Reinhold Begas, auch nicht wenig Neues, das zum Teil über Typisches hinausgeht. Voranstellen dürfen wir wohl Reliefs und eine Grab-Architektur von Otto Richter; und Erwähnung verdienen: »Der Glaube« von A. Müller-Krefeld, »Das Leid« von Cav. Val. Casal und ein Relief »Weinlese« von Wilh. Jacobi.

Die nachgerade ermüdenden Kollektionen ostasiatischer Kunst, in denen die verschiedensten Ausstellungsgelegenheiten wetteifern, sowie die Museumsfrüchte des Kolonialwesens erwecken meist den Anschein, als hätten die fernen Völker keine religiöse Kunst darzubieten. Neueste Sammlungen führen endlich darüber hinaus. So hat unser Museum für Völkerkunde zahlreiche Schätze aus Mexiko erworben, welche in alte religiöse Traditionen Einblick gewähren. Ein ganz einzigartiges Ereignis aber ist die im März 1909 dort eröffnete ostasiatische und speziell zentralasiatische Ausstellung, welche die Früchte mehrerer neuer Reisen bringt. Namentlich eine zweite Expedition nach dem Bezirke von Turfan im nordöstlichen Turkestan, am Rande der Gobi-Wüste, schuf geradezu Überraschungen.

Es handelt sich um ein oder um das Hauptland des Buddhismus, aber zugleich um ein Land der Kreuzung von Nationen. Noch mehr: wir blicken in Grenzgebiete

akte gegenübersteht. Posierter sind die Figuren auf einer Kreuzigung von Ernst Hildebrand mit guter Stimmung eines dunklen Felsens und Gewitters.

Auf Rundgängen durch die Berliner Salons tritt man immer besonders gerne in die stillen kleinen Räume Caspers ein. Zwar bevorzugt auch er das optisch Interessante und das Französische. Doch ein überlegter Geschmack wählt hier das Feinere, bevorzugt das »Kabinettstück« und läßt Mannigfaltiges zur Geltung kommen, in Einzelwerken wie in Kollektionen; solche gab es z. B. von dem Münchener Landschafter Rich. Pietzsch und von dem Berliner Genre- oder Typenmaler Franz Skarbina, zu dessen sechzigjähr. Geburtstag eine lange Reihe virtuoser Bildchen von verregneten Straßen u. dgl. zu sehen war. Storm von Gravesande war eine der erfreulichsten Erscheinungen: seine Zeichnungen und Gemälde machen uns lebhaft anschaulich, was die Kunst aus dem stürmischen Küstenland wie aus dem stillen Interieur herausholen kann. Für das letztere gibt es hier immer wieder gute Franzosenstücke, von D. Bergeret oder von J. Choquet oder von dem »Figaro«-Zeichner H. Tenré. Auch für die Landschaft (Reich-Münsterberg u. a.) sowie für das Stadtbild (G. Roussel u. a.) fällt manches erfreuliche ab; von K. Fath interessiert eine Kirchenwand in Grün, u. dgl. m.

Etwas Intimes haben auch die kleinen Räume der Kunstausstellung Wertheim; nur daß gar viel Forciertes und Zusammengewürfeltes die Betrachtung erschwert. Aus vielerlei Gegenden werden vorwiegend Unbekanntere geholt und wandeln hier ihre Landschaftskünste, speziell Jahrzeitskünste u. dgl. ab — in Mengen, die uns auch nur eine Auswahl des »Wichtigsten« verwehren. Aus Brüssel fallen landschaftliche Spezialitäten von Van Damme-Sylva, von J. François auf; aus dem mährischen Wessely kommt Ludw. Ehrenhaft; aus München kommen H. Frobenius z. B. mit einer weich leuchtenden Winterlandschaft, C. Leop. Voss mit Interieurs und besonders Sigm. Landsinger, von dessen lang bekannten Figurenlandschaften hier »Die Kraniche



EUGÈNE BURNAND, PARIS EINLADUNG ZUM GASTMAHL
Reproduktion im Verlag von Ernst Finckh in Basel

von Buddhismus und Christentum hinein. Wir denken zurück an den Gnostizismus mit seiner Fortführung heidnischer Motive, mit seinem Sitz innerhalb der Wechselwirkung zwischen Orient und Okzident, mit seinem Eingehen auf volkstümliche Ansprüche mittels apokrypher Evangelienschriften, mit seiner unchristlichen Trennung des Unendlichen und Endlichen, mit seinem dazwischenstehenden »Demiourgos« und mit seiner Annäherung an den Nestorianismus, der jene Trennung christologisch darstellte, sowie an den Manichäismus, der sie zum Gegenspiel zwischen gutem und bösem Prinzip ausgestaltete. Nun verstehen wir die durch die neuen Funde aufgedeckte, vielleicht den Findern und Ausstellern selbst nicht genug bewußte und jedenfalls in der Ausstellung erst mühsam herauszusuchende Berührung zwischen den beiden letztgenannten Richtungen und dem Buddhismus, oder die Mittelstellung des Manichäismus zwischen diesem und dem Christentum. Aus einer Ruine von Idiqut Schahri finden wir manichäische Reste: Miniaturen, in denen hübsche Ranken mit Blättern, unter Vorherrschaft von Blau und Rot, an Gotisches erinnern; Buchblätter in soghdischer und sonstigen Sprachen; dann Tempelfahnen und Fragmente von Wandgemälden. Ein Heiligenbild, darstellend eine Frau mit Heiligenschein, die einen Säugling hält, kann nestorianisch oder manichäisch oder buddhistisch sein. Aus derselben Gegend sehen wir ein entweder nestorianisches oder manichäisches Wandgemälde, auf welchem ein segnender oder sprechender Gottmensch (?Christus?) vor drei mit Zweigen in den Händen versehenen Priestern steht. Ein Seidenbild zeigt die Gestalt eines Welthüters (eines Verwandten des Demiourgos?). Das türkische Volk der Uiguren ist in seiner Kulturbedeutung bereits anerkannt; es bekam nestorianische Missionäre und tritt uns jetzt in Erinnerung durch Handschriften mit Miniaturen in ähnlicher Färbung, wie oben.



SIMON W. MARIS, AMSTERDAM — GLÜCKLICHE MUTTER

Dann aber gelangen wir, mit einigen Reminiszenzen wie z. B. Tempelfahnen, ins eigentlich Buddhistische. Ein Grottentempel wurde entdeckt in den Ruinen von Bäzählik bei dem turfanischen Murtuq, von etwa 600—900 n. Chr. Innerhalb einer quadratischen Umfassung steht eine ebensolche Cella; aus ihren Wänden wurden die großen Fresken herausgesägt und hergebracht. Sie zeigen hauptsächlich Mönche bei kultischen Aufzügen, mit typischen, aber kräftig-großen Physiognomien, in einer mehr linearen als flächigen Darstellung, alles reich gefüllt, da eine Hölle, dort ein dämonischer Begleiter des Stifters, dann wieder »die Predigt von Benares«.

Auch aus dem östlichen China kamen Überreste, sogar von seiner vorbuddhistischen Zeit her. Der ersten Hälfte der »Han-Zeit«, 206 vor bis 221 nach Chr., gehört aus der Provinz Schantung ein Steinsarg an, erworben von der katholischen Mission in Südschantung. Seine Innenwand-Reliefs zeigen auf rauhem Stein ausgeglättet Figuren (besonders auf Wagen fahrend) und Gebäudeteile. Endlich Japan: Ein meisterhaftes Tempelbild, in prachtvollem Braun und Schwarz auf Gold, stellt einen mit zwölf Gottheiten herabschwebenden Buddha dar; es stammt aus einem Kloster auf dem Kôyasan, vom Jahre 1649. Der Gott Kwanon erscheint in einer Bronzeplastik von 1176, mit einem Heiligenschein, der eine Inschrift trägt, und zusammen mit der Göttin Seishi auf bemalten Flügeltüren eines Altarschreines von ungefähr 1200. Dazu dann Tempelschutzgottheiten, Dämonen, und »Himmelskönige« von 729—748. Koreanische Kloster- und Tempelstatuen ergänzen diese reiche Welt.

Recht kleinlich erscheinen die meisten Versuche, in unserer eigenen Welt Volkstümliches zu schaffen und zu zeigen. Was da alles von »vereinigten« und unvereinigten Werkstätten u. dgl. in vielfacher Menge vorgeführt wird, bestätigt immer wieder unseren Verlust der religiösen Hauskunst; abgesehen davon zeigt das Bessere einen Anschluß an die Sachlichkeit des gotischen Kunstgewerbes. Daß eine Ausstellung »Die Dame in Kunst und Mode« uns erst recht nichts Wesentliches bietet, auch abgesehen davon, daß sie zu einer Berufung auf die Kunst sehr wenig berechtigt war, läßt sich denken. Das sie veranstaltende Hohenzollern-Kunstgewerbehaus zeigte vorher eine Ausstellung von Trachtengruppen und plastischen Karikaturen, die zwar ebenfalls mehr auf gesellschaftliches Interesse ausging, aber doch auch kulturgeschichtlich einiges darbot. Man



AUGUST HERRMANN-ALGÄU, MÜNCHEN STILLEBEN

konnte sich die Karikaturen plastischer, weniger graphisch denken, konnte sich die Marionette als Mittelglied jener beiden Gattungen vorstellen und konnte besonders über russische Werke erfreut sein. Über das Jahr 1700 ging wohl nur eine »Puppe in niederländischer Tracht« zurück. Mit Religiösem standen einige Stücke des 18., wenige des 19. Jahrhunderts in Beziehung; und anscheinend waren daran nur Oberbayern, Tirol und (besonders Ober-) Italien beteiligt. Man sah Krippen und einzelne Krippenfiguren, einen »Engel aus der Ursulinerinnen-Krippe Innsbruck 18. Jahrh.«, Heilige drei Könige, Christkinder und »Marienkinder« (ein blumenreiches aus Oberitalien, ein schlichteres aus Südtirol) und zwei Mönchsfiguren (einen mit Totenkopf).

In Kürze weisen wir noch hin auf die interessanteste und im guten Sinne nationalste Veranstaltung dieses Winters: Die Internationale Volkskunst-Ausstellung, veranstaltet vom Deutschen Lyceum-Club. Doch hat dieser einen »Führer« herausgegeben, in ersichtlicher Eile verfaßt von Marie v. Bunsen, der zwar durch die etwas kunterbunte Ausstellung selbst ungenügend leitete, als Leistung für sich aber noch in alle Zukunft Wert behält.

Wir werden an anderer Stelle noch eigens auf diese Veranstaltung zurückkommen.

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES ÜRDINGEN

Anläßlich des von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstalteten Wettbewerbes zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für eine neue katholische Kirche in Ürdingen am Niederrhein liefen 126 Projekte ein. Die künstlerische Qualität dieses Ergebnisses ist eine sehr hohe und war die Tätigkeit des Preisgerichtes in den Sitzungen vom 22. und 23. April eine sehr anstrengende.

Den I. Preis (700 M.) erhielt Kennwort »Name Jesu« von Otho Orlando Kurz (Herbert & Kurz, München); der II. Preis (500 M.) fiel auf »Chorgruppe« von Hans Rummel (Frankfurt a. M.); der III. Preis (300 M.) wurde dem Projekt »Rotes Kreuz« von den Architekten Verheyen und Stobbe (Düsseldorf) zuerkannt. Ferner wurden fünf IV. Preise zugesprochen für Projekte von Prof. Richard Berndl (München), D. Böhm (Offenbach a. M.), Carl Colombo und Ernst Müller (Köln), Adolf Nöcker (Köln) und Ernst Riedl (Murnau). Mit Rücksicht auf ihre bedeutenden Qualitäten wurden außerdem noch sieben Projekte mit Belobungen ausgezeichnet, nämlich: »Weiße Ostern« von Herm. Moser (Ulm a. D.), »Halleluja« von Aug. Schiffer (Düsseldorf), »Die vom Niederrhein« von Albert Kirchmayer (Augsburg), »Christliche Kunst II« von Hans Brühl (München), »Ein modernes Stadtbild« von Hugo Lechmig (Düsseldorf), »Heimatstrom« von Dr. E. B. Fiechter (München), »Ohne Fleiß kein Preis« von Willy Graf (Stuttgart).

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Peter Janssen

Gesellschaft für christliche Kunst

Mein Joch ist sanft und meine Bürde ist leicht



EIN SAAL DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST MIT DEM BISCHOFSTUHL IN BAMBERG
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

VON DER VIII. INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Von Dr. O. DOERING-Dachau

In diesem Jahre nach dem Prozentsatze der auf den Ausstellungen befindlichen Werke spezifisch christlichen Inhaltes über deren Stellung in der modernen Kunst ein annähernd richtiges Urteil abgeben zu wollen, scheint mißlich infolge des Einflusses, den die große Düsseldorfer Ausstellung übt. Während dorthin von allen Seiten die kirchlichen Kunstwerke zusammenkommen, weisen die übrigen Orte verhältnismäßig nur sehr wenig auf. Nun liegen die Dinge aber so, daß die geringe Zahl solcher Kunstwerke auch in andern Jahren allerorts zu beobachten ist. Und weil nun Düsseldorf in diesem Jahre zeigt, daß es doch eine stark produktive christliche Kunst in unserer Zeit gibt, so folgt daraus, daß, sei es nun infolge von Prinzipien der Ausstellungskommissionen oder zu großer Zurückhaltung der Künstler, die seltene Gelegenheit, solche Dinge zu sehen, nicht an der Unproduktivität der letzteren liegt. So weit die Bescheidenheit der Künstler in Betracht kommt, so dürfte man sie in diesem Falle keineswegs billigen. Geben sie doch dadurch den Gegnern wie den Unerfahrenen die Möglichkeit, zu behaupten und zu glauben, daß die Kunst der Kirche, wie die künstlerische Gestaltung religiöser Gegenstände überhaupt im letzten Hintertreffen stehe und wenig Beachtung verdiene. Auch die venezianische Ausstellung könnte äußerlich solchen Gedanken Nahrung geben. Der Werke christlichen Inhalts sind bei bester Rechnung nicht viel mehr denn zwanzig unter den vielen Hunderten. Nur die annähernde Hälfte davon stellt Gegenstände der Heilslehre dar, und unter ihnen kommt höchstens eins für die Zwecke des kirchlichen Dienstes in Betracht. Zur gerechten Beurteilung des Ranges der christlichen Kunst gelangt man hier nur, wenn man sich vergegenwärtigt, daß jene wenigen Stücke Repräsentanten großer Gruppen sind, die es tatsächlich gibt. Zu irrigen Schlüssen würde auch führen, aus dem Maße der Beteiligung der Nationen ihr Interesse an der Kunst christlichen Inhaltes abschätzen zu wollen. Natürlich spielen politische Verhältnisse, Temperament, allgemeine Lebensanschauungen dabei mit, würden aber erst bei längerer Beobachtung in ihrer Wirksamkeit deutlich werden. Gleichwohl mag es kein bloßer Zufall sein, daß die meisten Werke christlichen Inhaltes auf der venezianischen Ausstellung aus Deutschland stammen, und daß danach Italien und Ungarn die größten Ziffern erreichen und



FELIX BAUMHAUER CHRISTUS
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

daß aus Frankreich überhaupt nichts dergleichen da ist. Allerdings fehlen andere Nationen auch, auf die im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Wir wollen aber nicht betrachten, was nicht da ist, sondern das positive Ergebnis anschauen.

Vorweg seien ein paar Architekturbilder erwähnt. So schildert z. B. der Engländer James G. Laing in geschickt, aber etwas kalt durchgeführten Aquarellen mehrere belgische und französische Kircheninterieurs, sein Landsmann Axel Herman Haig in einer tüchtigen Radierung das Äußere der Chorpartie an der Kathedrale von Amiens.

Von der Schilderung des Menschenwerkes wenden wir uns zu der des Menschen selbst. Daß unter den Repräsentanten der Malerei christlicher Motive Darstellungen aus dem Volksleben verhältnismäßig zahlreich sind, ist bei dem Interesse, dessen dieser Gegenstand zurzeit sich erfreut, nur natürlich. Da ist ein prächtiges Stück des Polen Ladislaus Jarotzky, eine »Bauern-Prozession in den Karpathen«. Der Beschauer blickt dem Zuge nach, der sich gegen den Hintergrund entfernt. Trotz des Umstandes, daß die Figuren im allgemeinen von rückwärts gesehen werden, ist doch ihre Charakterisierung gut gelungen. Es fesselt weiter die Vollsaftigkeit der Farben, vor allem die Kulturschilderung eines Volkes, dessen Eigentümlichkeiten uns wenig vertraut sind und das unbewußt ein inniges, für uns vielfältig anregendes und lehrreiches Verhältnis zur primitiven Kunst hat. Ähnliche Eigenschaften besitzt ein »Ländliches Leichenbegängnis« des Österreichers Fryderyk Pautsch. Eine bunte Schilderung russischen Volkslebens, wobei die lebhaften Farben, die von unsern westeuropäischen Begriffen von einer Leichenfeier gänzlich abweichen, durch die weißen Töne der winterlichen Landschaft noch besonders befördert und verstärkt werden. Der Venezianer Luigi Nono schildert in einem großen Temperagemälde einen »Ersten Regen«, der auf frische Kindergräber niedersinkt. Eine Bäuerin schmückt eins davon und schützt es zugleich mit einem aufgespannten großen Regenschirm. Ich kann nicht finden, daß dieser dem gewollten Ernst der Situation entspricht, vielmehr bekommt die Szene für mich dadurch etwas Burleskes. In der Malerei ist das Bild recht wirkungsvoll, zumal das landschaftliche Element, bei dem das kräftige Grün des Friedhofes gegen das Schiefergrau der ihn umgebenden Berge einen erfreulichen, feinen Kontrast gibt. Volle Lebenslust, echt italienische Freude an Sonne und Farben leuchtet aus Ferruccio Scattolas »Kirchweih des hl. Johannes«. Endlich sei hier zweier interessanter Werke des Giuseppe Pellizza da Volpedo gedacht, der vor zwei Jahren gestorben ist. Er war ein Künstler, den seine tiefe Liebe zur Natur befähigte, sein Bestes in Einsamkeit und Zurückgezogenheit zu



WILHELM HAVERKAMP PIETÀ (GIPS)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

finden. Mit seinem Bilde »Auf dem Heuboden« erregte er schon auf den Ausstellungen in Mailand 1894 und zu Florenz und Turin in den zwei folgenden Jahren Aufsehen. Der Einfluß Segantinis ist nicht zu verkennen. Das Stück wirkt mit seiner schlichten Darstellung (ein Mann wird mit den hl. Sterbsakramenten versehen) höchst ergreifend, farbig ist es ein Meisterwerk pointillistischer Technik, diskret, vornehm, dabei voller Leuchtkraft bis in die tiefsten Schatten hinein, harmonisch ausgeglichen gleich Pellizzas andern Werken. Dieselben Vorzüge zeigt das kleinere Bild »Die geknickte Blume«, die Schilderung des Begräbnisses eines jungen Mädchens. Auch hier der schlichte Gedanke, die vollendet vornehme Färbung, die namentlich durch den Kontrast der weiß gekleideten jungen Mädchen und zuschauender, bunt gekleideter Kinder interessant ist. Die Komposition ist streng und ruhig.

Bilder, wie diese, sind keineswegs religiöse Bilder, aber immerhin weit davon entfernt, Genredarstellungen im rückständigen Sinne zu sein. Sie sind echte Poesie in Auffassung und Schilderung, im Geiste, der die zeichnende Hand gelenkt, die Farben gemischt hat, beides zu dem Zweck, ästhetischen Eingebungen zum rechten Ausdrucke zu verhelfen. So darf man auch der »Matutin« des Lionello Balestrieri derlei poetischen Wert beimessen. Hervorragend ist in dieser farbigen Radierung die Andachtsstimmung der im ersten Morgengrauen Betenden wiedergegeben. Dazu mit einer bewunderungswürdigen Bewältigung außerordentlicher Schwierigkeiten der Beleuchtung. Eindringendes erstes Frühlicht, das besonders die eine Figur stark hervorhebt, mischt sich mit dem warmen Licht der Kerzen, das auf den Gewändern der andern schimmert, und kämpft samt ihm mit dem bläulichen Dunkel des Kirchenraumes. Balestrieri zeigt in diesem Werke eine Tiefe, die seinen andern Arbeiten, in denen ein novellistisches Element oft zu fühlbar hervortritt, nicht immer eigen ist. Interessant ist im Gegensatze zu diesem italienischen Werk des München-Dachauischen Radierers Oscar Graf prächtige Studie »Gebet vor der Schlacht«. Ein knorriger alter Recke, der, neben seinem ungeduldig scharrenden Gaul stehend, andächtig des Himmels Beistand anruft. Das Ganze ein echt deutsch empfundenes Stück. Schade, daß vom selben Künstler nicht noch andere seiner mit Gedanken der Religion erfüllten Erzeugnisse ausgestellt sind. Sie lassen in ihrer herben Kraft den Wunsch gerechtfertigt erscheinen, ihren Meister einmal mit einer Aufgabe monumentalen Umfanges beschäftigt zu sehen.



FRANZ SCHILLING — HL. CHRISTOPH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Die Kunst eindringlicher Charakterschilderung feiert Triumphe vor allem in der Porträtmalerei, die auf dieser Ausstellung reichlich und mit ausgezeichneten Leistungen vertreten ist. Ich nenne das Bildnis des Kardinals Ludwig Haynald, Bischofs von Kalocsa. Das Bild, ein Meisterwerk von Mihály Munkácsy, gehört zu den Zierden der ungarischen Staatssammlungen. Es zeigt des Künstlers glänzende Fähigkeit, persönliche Eigenart zu schildern, Sinn und Art des Dargestellten aufs feinste herauszuarbeiten, dabei koloristische Probleme zu lösen. Das geistvolle Gesicht des Kirchenfürsten, der überlegene, dabei wohlwollende Ausdruck prägt sich unverlöschlich ein, und die Bewunderung hierfür vereint sich mit der des tiefen Kolorits, das auf Klänge von verschiedenartigem Rot gestimmt ist und durch den dunkeln Fond wie durch das Weiß in der Gewandung zu kräftiger und dabei über-



JOSEPH GUNTERMANN BEMALUNG EINER CHORWAND UND APSIS (ENTWURF)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



THEODOR BAIERL — BEMALUNG EINER CHORWAND UND APSIS (ENTWURF)
Altarentwurf von J. Angermair. Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

aus vornehmer Wirkung gesteigert wird. Munkácsy gehörte zu jenen faustischen Naturen, in deren Brust zwei Seelen wohnen, eine, die am Irdischen hängt, eine, die gewaltsam emporstrebt. In seiner Kunst kamen beide voll und fruchtbar zur Entfaltung. Eine Ähnlichkeit in solcher Beziehung zeigt mit dem dahingeschiedenen genialen Ungarn so mancher deutsche Meister, und dieser bezeichnende Zug unserer nationalen Eigenart tritt in mehr als einem trefflichen Werke gerade auf dieser Ausstellung vor Augen. Ich denke dabei nicht zuletzt an Albert von Keller. Neben einigen seiner bekannten Damenporträts zeigt er uns eins seiner merkwürdigen Visionsbilder, nicht vorwiegend als Beweis einer über Schwierigkeiten erhabenen bestrickenden Technik und Vortragsweise, sondern vor allem zum Einblick in sein in seltsame Träumereien versunkenes Innenleben und seine Stellung zu den Geheimnissen religiöser Verzückung. In diesen Randgebieten christlicher Wahrheiten und dichterischer Schwärmerei wandelt auch die Monumentalkunst des Galileo Chini. Freilich beschäftigt sich seine große dekorative Schöpfung in der Kuppel des Hauptgebäudes nicht eigentlich mit der Religion, kann aber, da sie die Allegorisierung der Kunstgeschichte von den ältesten bis zu den neuesten Zeiten zum Gegenstande hat, natürlich nicht umhin, die Gedanken der christlichen Kunst mit zu charakterisieren, ihrer historischen Bedeutung gemäß ausführlich zu behandeln. Dies geschieht im vierten Kuppelfelde, das den Übergang von heidnischer zu christlicher Kunst und die Schöpfungen von Byzanz schildert, ferner im fünften, welches jene des Mittelalters und der Renaissance andeutet. Das Motiv des sechsten ist Michelangelo. Im siebenten werden in der Kunst des Bernini und Tiepolo zwei wichtigste Erscheinungen des Barock zur Vertretung der ganzen Epoche herausgegriffen. Von einer eigentlichen religiösen Vertiefung ist in diesen Dekorationen nicht die Rede, dafür wirken sie im Rahmen des Ganzen einheitlich und harmonisch und erfüllen ihren Zweck der historischen Reminiscenz. Außer ihnen ist die großmonumentale, dekorative Malerei noch vorzugsweise in einem Zyklus des

Römers Aristide Sartorio vertreten, der auch eine Zeitlang in Weimar tätig gewesen ist. In mächtigen phantasievollen Zeichnungen dichtet er Epen des menschlichen Lebens. Eine unbedingt christliche, sittlich vertiefte Auffassung liegt ihnen zugrunde und macht sich allenthalben fühlbar. Dennoch gehören die Formen und Gestalten nicht dem Kreise eigentlich religiöser Darstellungen an, sind vielmehr durchaus von den Auffassungen der Antike beherrscht. Eine Analyse des eigentümlichen Stils, der sich hieraus in Vermischung mit modernsten Auffassungen und gewissen Einseitigkeiten der Zeichnung ergeben hat, kann hier als zu weit führend nicht wohl unternommen werden.

Bleibt bei Schöpfungen solcher Art die Abschätzung ihres christlichen Inhaltes und Wertes mehr dem Gefühl überlassen, bieten sich die in unserm Zusammenhange in Betracht kommenden Momente vorzugsweise in Andeutungen, so treten bei einer Anzahl anderer Werke der Ausstellung die christlichen Gegenstände klar und ohne weiteres begreiflich hervor. Die Stoffkreise der biblischen, in einem Falle der legendarischen Überlieferung sind in einer verhältnismäßig nicht zu geringen Zahl zu malerischer Geltung gebracht. Das eine legendarische Bild stammt von dem Münchner Julius Diez. Wer den Namen hört, weiß sogleich, daß dieses Bild — es stellt den hl. Hubertus vor — in einer nur diesem Künstler eigentümlichen stilisierten Art gegeben sein muß. Wir sehen einen wenig schönen alten Gesellen zusammengeduckt auf seinem Pferde hocken. Die Landschaft zeigt Winterstimmung, die Bäume sind seltsam genug vereinfacht, und das Ganze trägt das Gepräge einer gesuchten Naivität. — Natürlich ist eine verfehlte Vortragsweise um so schwerer zu ertragen, je bedeutender der Gegenstand ist. So ist Károly Ferency's »Kreuzesabnahme«, eine mittelgroße Impression in Tempera, das äußerste, was uns diesmal an Häßlichkeit zugemutet wird. Ein Christus ohne jede Hoheit, eine in unschöner Haltung gegebene Gottesmutter in giftgrünem Unterkleide mit roten Blumen, S. Johannes in Weiß, Joseph von Arimathäa in braun, einer immer abstoßender als der andere. Ein grüner Berghintergrund vervollständigt den unerfreulichen Eindruck. Gegen derlei gehalten ist das meiste schön, und auch eine ziemlich süßlich durchgeführte »Madonna mit dem Jesuskinde« vom verstorbenen Károly Lotz



THEODOR BAIERL — CHRISTI HIMMELFAHRT (ENTWURF)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

wirkt dagegen mit ihren weißen, grauen, blauen und sparsamen rotbraunen Tönen schier meisterlich. Uneingeschränkte Anerkennung verdient dagegen »Die Geburt Christi« des Andor Borúth, die der ungarische Staat samt mehreren andern bedeutenden Stücken aus seinem Besitze hergeliehen hat. Das Gemälde zeigt die hl. Familie und die anbetenden Hirten in trefflicher Lebenswahrheit. Jeder Kopf, jede Figur eine Charakterstudie, die freundlichen Züge nicht süßlich, die herben ohne Niedrigkeit, alles schlicht und unabsichtlich, wie die Wirklichkeit selbst es ähnlich geboten haben mag. Die Farbe ist voll, tief und harmonisch, die Lichtstimmung, die Verteilung von Hell und Dunkel erinnert an Rembrandt. Von allen Gemälden, die auf dieser Ausstellung dem christlichen Gedankenkreise angehören, ist dieses von Boruth das einzige, das ich mir auf einem Altar denken könnte. Denn bei allen übrigen treten die malerischen und technischen Absichten allzu fühlbar hervor, der christliche Inhalt leuchtet nicht immer in völlig ungetrübter Klarheit. Das ist auch bei der »Pietà« von Molnàr Jànos Pentelei der Fall. Schon der Titel ist unrichtig gewählt, denn es fehlt bei dem toten Heilande die trauernde Mutter, aber das ist ja nebensächlich. Gezeichnet ist der Akt hervorragend gut, besonders die Verkürzung wohlgelungen. Gebilligt kann auch werden, daß die Fußpartie in einen Halbschatten gehüllt ist, dessen äußere Motivierung allerdings nicht einleuchtet, der aber den Vorteil hat, die wieder aufstrebende Linie der Füße zu mildern und der Horizontale zu ihrem Recht zu verhelfen. Dagegen kann die Auffassung des Kopfes nicht befriedigen. Die Biegung nach hinten zur Rechten hebt besonders die Nasenpartie in unschöner Weise hervor, was sich durch Wendung zur Linken leicht hätte vermeiden lassen. Auch ist das Gesicht nicht jenes, welches wir uns als das des Erlösers vorstellen möchten. Das ganze Bild ist schließlich trotz Nimbus und Dornenkrone nichts als eine freilich virtuos gegebene Studie vom Seziertisch. Unwillkürlich fordert es zum Vergleich mit dem Stuckschen Christus heraus, der wohl so ziemlich auf jeder Ausstellung zu finden ist, an der dieser Meister sich beteiligt. Gegen diesen Christusakt kann freilich ein anderer schwer aufkommen. Alle Linien, alle Einzelheiten vereinigen sich hier zu einem Ganzen von äußerster formaler Vollendung, und das Einzige, was man zweifelnd fragen darf, ist, ob in diesem nunmehr tot hingestreckten Körper eine Seele gelebt hat, die der Welterlösung fähig war, und ob dieser Christus berufen ist, der Auferstehung entgegen zu schlummern. Das sind Fragen, die nicht wie bei Pentelei leichthin zu verneinen sind, sondern über die bei Stuck das Nachgrübeln je nach Auffassung und persönlicher Empfindung zu dem oder dem Ergebnis führen kann. Mein Gefühl will sich bei der Monumentalität, die dem Werke zweifellos in hohem Grade eigen ist, doch nicht so erwärmen, wie bei vielen weitaus kunstloseren Arbeiten anderer Meister, vor allem aus älterer

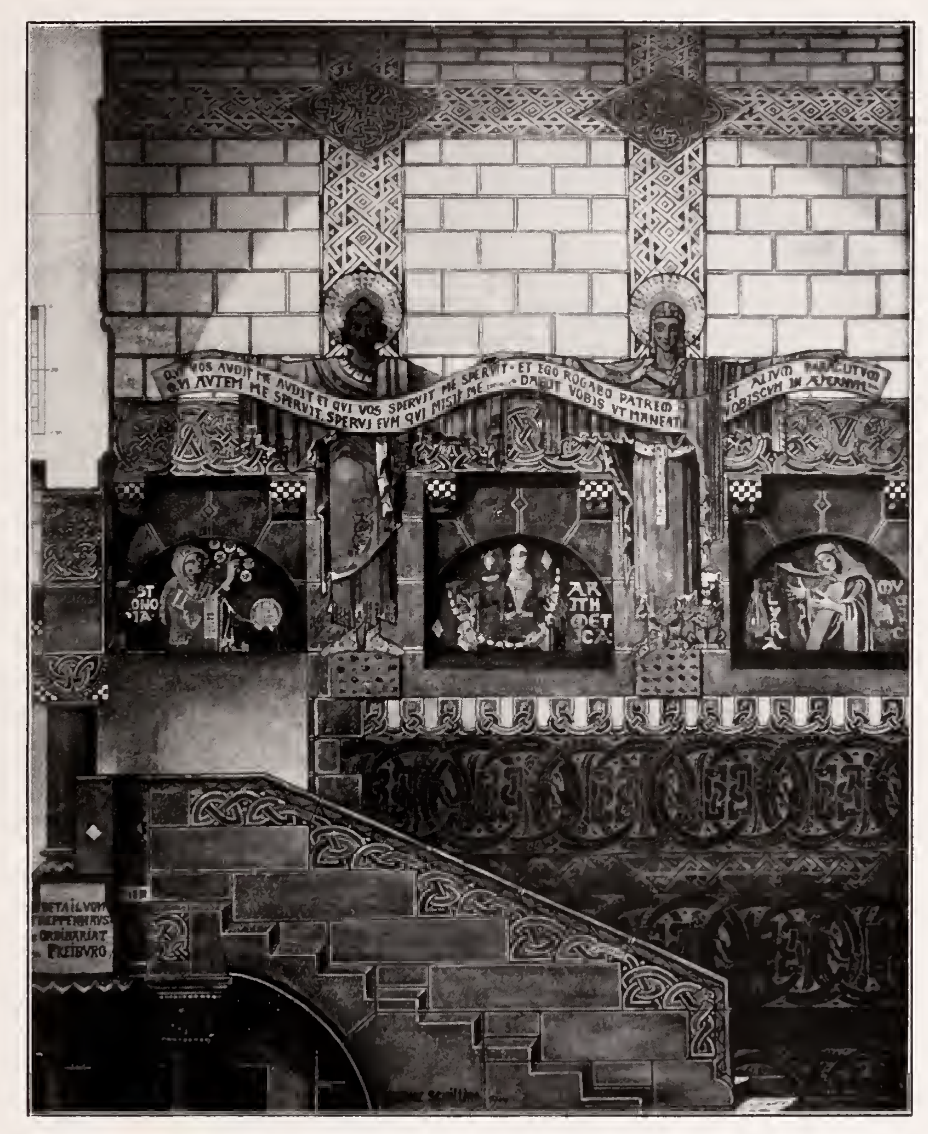


F. SCHILLING CHRISTUS
Ausstellung f. christl. Kunst, Düsseldorf 1909



Eduard von Gebhardt Der arme Lazarus





FRANZ SCHILLING ENTWURF FÜR EIN TREPPENHAUS
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Zeit. Aber auch in neuerer macht, glaube ich, nach der Richtung der Gemütstiefe so mancher Künstler dem großen Zauberer von München mit Erfolg den Rang streitig. Das gleiche gilt auch von den andern Stuckschen Bildern, die für das Religiöse in Betracht kommen und über die ich mich kurz fassen kann, weil die Akten über sie längst geschlossen sind, die »Vertreibung aus dem Paradiese« und die »Kreuzigung«. Wer den Beruf der Kunst darin erkennt, unnachahmliche Vollendung der Form, feinste Phantasien der Farbe hervorzubringen, wird diese Stücke zu den ersten rechnen, über die einst die Kunstgeschichte zu berichten haben wird. Wer aber mehr sucht, der darf in irgend ein altes Kirchlein gehen, für das kein Virtuose gemalt hat, und wird dort finden, was er sucht. Und wenn er der Kunst neuerer Zeit sich zuneigt, so wird er auch bei ihr reichliches Genügen haben an Meistern, die, statt nur die Sinne zu blenden, zu Herz und Gemüt sprechen, etwa an Fugel, Gebhardt, Kunz oder auch Thoma. Es ist nur ein kleines Blättchen, nur ein Holzschnitt, der von Hans Thoma hier in Venedig ausgestellt ist, die andern, deren Namen ich sagte, fehlen überhaupt. Es ist die »Kreuzigung«. Ganz einfach, ganz wie sie seit alters dargestellt ist, wie sie uns im Herzen gemalt steht, ohne große Künste, die um ihrer selbst willen glänzen sollen. Auch Thoma ist ein Führender im Reiche der Kunst wie Stuck. Wer mit klarem Sinn und warmem Herzen diese Kreuzigung mit der auf dem großen, farbig und zeichnerisch Staunen erregenden Stuckschen Ge-



THEODOR WINTER — CHRISTUS IM GRABE

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

mälde vergleicht, wird schwerlich zweifeln, welches von beiden Werken den höheren inneren Wert besitzt.

Wollen wir zum Schluß den Eindruck der ganzen Ausstellung zusammenfassen, so muß man sagen, daß sie namentlich hinsichtlich der Anordnung des Ganzen befriedigt, während die Qualität der künstlerischen Darbietungen auf der Höhe der früheren steht. Den schwersten Stand hatten die Italiener, in deren Abteilung denn auch nicht wenig Mittelmäßiges geraten ist. Die fremden Nationen konnten eine sorgsamere Auswahl treffen. Die deutsche Kunst ist am stärksten durch München vertreten. So hat der oben erwähnte F. von Stuck eine Kollektivausstellung, die in 35 Nummern alle bedeutenderen Werke des Künstlers umfaßt und bei der italienischen Kritik eine begeisterte Aufnahme fand. Samberger sandte drei seiner brillanten Bildnisse: Welti (Abb. IV. Jg., S. 303), Dr. Schäfer (Abb. IV. Jg., Beil. zu H. 5) und Becker-Gundahl. Von den drei Bildern F. v. Uhdes nennen wir das bekannte Bildnis des Schauspielers Wohlmuth. Tüchtige Werke enthält die Ausstellung u. a. von Richard Kaiser, Hugo von Habermann, G. v. Kuehl, H. v. Zügel, Charles Tooby, Pietzsch.

DIE KUNST IM BÜRGERLICHEN HEIM

Von E. GUTENSOHN

Mehr als je werden in unserer Zeit die sozialen Gegensätze fühlbar. Äußerlich freilich tritt der Unterschied von arm und reich vielleicht weniger scharf hervor als in früheren Zeiten, denn die moderne Kultur »nivelliert«, sie gleicht äußerlich aus. Immerhin haben wir täglich Gelegenheit, auf der einen Seite Prunk und Luxus, auf der andern harte Arbeit und Entbehrung wahrzunehmen: Gegensätze, die dem liebevollen Geiste des Christentums ganz und gar nicht entsprechen; Gegensätze, die das ärmere Volk bitter fühlt, denn es ist heutzutage gescheit genug, um sie beim Nachdenken über seine Lage zu empfinden. Es ist darum ganz natürlich, daß der kleine Bürger nach einem Ausgleich dieser tief liegenden sozialen Gegensätze trachtet, indem er einer Übervorteilung von seiten der wirtschaftlich Stärkeren zu begegnen sucht, indem er ferner für seine Arbeitsleistung eine den Verhältnissen der Zeit entsprechende Entlohnung anstrebt, indem er endlich auch dar-

nach trachtet, seine ganze Lebenshaltung zeitgemäß zu heben und menschenwürdiger zu gestalten. Es ist nicht zu verkennen, daß heute dem einfachen Bürger manche Vergnügungen, manche Bildungsgelegenheiten geboten sind, die ihm früher wegen der damit verbundenen Kosten unerreichbar waren. Wie aber ein großer Unterschied besteht zwischen dem kleinen Luxus des Ärmeren und dem kostspieligen Luxus des Reichen, so ist nicht minder ein bedeutender Abstand zwischen dem Luxus des Gebildeten und dem des Ungebildeten. Letzterer, weil geistig zu beschränkt, um höhere, geistige Genüsse zu erstreben, hält dafür niedrige, materielle, wie Essen und Trinken u. dgl. für am meisten begehrenswert; er verzeiht auch andern eher diese Art Luxus, weil er ihn begreiflicher findet als den geistigen: Kunstgenuß u. dgl., für den er selber keinen Sinn hat, weshalb er ihn für überflüssig hält. Erfreulicherweise wächst nun heutzutage infolge der erhöhten Volksbildung auch in den Kreisen der Arbeiterschaft mehr und mehr das Bedürfnis nach dem Besitze edler geistiger Güter. Es ist dies zugleich ein erfreuliches Zeichen von der materiellen Hebung des Volkes, denn ein Bedürfnis nach ästhetischem und geistigem Genuß stellt sich, wie uns die Kulturgeschichte zeigt, erst dann bei einem Volke ein, wenn es die ärgste Not des Lebens überwunden hat. Dieses Bedürfnis, diese Sehnsucht nach Veredlung und Verschönerung des Lebens, wie sie insbesondere die Kunst bietet, läßt sich als Wirkung der nüchternen Leere betrachten, welche sich bei dem von der Prosa des sich immer gleich abwickelnden Tagewerkes Ermüdeten einstellt, und die nun nach einem Inhalt strebt, nach einem Gegenstande, der das Gemüt befriedigt, dem die Arbeit in der Fabrik oder Werkstätte nichts zu bieten vermochte. Mit anderen Worten: die Seele des Menschen, die untertags einseitig durch den Beruf in Anspruch genommen war, strebt nach freier Betätigung jener geistigen Kräfte, die während des Tages ruhten; sie sucht Erholung, Abwechslung, wie wir es nennen. »Erholung ist Rückholung des Gleichgewichts unserer Kräfte, das durch den Tagesberuf und die gewöhnliche Beschäftigung gestört wird«, sagt der Ästhetiker M. Hoffmann. — Wohl dem, der diese Erholung in einem behaglichen Heim sucht und findet! Behaglich und schön wird aber selbst das schlichte Heim des Arbeiters außer durch den Geist der Ordnung und Reinlichkeit, der Eintracht und



ALEXANDER IVEN — MADONNA MIT APFEL

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



THEODOR BAIERL KREUZABNAHME
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Liebe, der darin vor allem herrschen muß, auch durch die Kunst. Niemand möge einwenden, der Arbeiter verstehe von der Kunst zu wenig, er könne deshalb auch keine Kunst in sein Heim bringen. Das wäre ein gänzlich falscher Standpunkt. Es ist dagegen zu bedenken, daß wohl fast jeder Mensch einen angebornen Sinn für das Schöne hat (verrät ja auch der Wilde Kunstsinn, wenn er seine Waffen und Geräte verziert und sich mit Schmuck behängt), freilich der eine mehr, der andere weniger, der eine mehr für diese, der andere mehr für jene Seite des Schönen. Ebensowenig wäre der Einwurf stichhaltig, die Kunst sei überhaupt für den kleinen Mann zu teuer. Wenn wir unter Kunst nicht die Luxuskunst verstehen, so können wir sehr wohl von einer Kunst im Heim des Arbeiters und überhaupt des schlichteren Bürgers sprechen.

Da den meisten Menschen ihr Heim als Ort der Erholung, der Ruhe nach vollbrachtem Tagwerk, als Sammelpunkt der Kraft für neue Tätigkeit dient, ferner den Kindern zur Erziehung, der Hausfrau als steter Platz für ihr Wirken, so wird es sich von selbst empfehlen, auf geschmackvolle Ausstattung der Wohnung möglichst bedacht zu sein. Ob jemand guten Geschmack besitze, zeigt sich oft schon in der Wahl der Wohnung. Wer auf ein angenehmes Heim etwas hält, der wird, wenn dies möglich, nach einer Wohnung trachten, die einen Ausblick ins Freie, auf Bäume, auf eine Kirche oder einen Kirchturm u. dgl. bietet. Aus denselben, aber auch aus sanitären Gründen wird er auch lieber die höheren als die niederen Stockwerke beziehen, lieber eine gegen die Sonnenseite als eine gegen Norden gelegene Wohnung mieten. Wenn er genötigt ist, in einem Hinterhause zu wohnen, wird er ein solches bevorzugen, das gegen einen Garten liegt usw. (Das Wohnen im Hinterhause bietet übrigens meist den Vorteil größerer Ruhe.) Dies sind indes Dinge, die man schon deshalb — leider! — als nebensächlich bezeichnen muß, weil es angesichts der mißlichen Wohnungsverhältnisse in den größeren Städten dem »kleinen Manne« häufig unmöglich ist, bei der Wahl seiner Wohnung auch seinen Geschmack ein gewichtiges Wort mitsprechen zu lassen.

Günstiger verhält es sich schon bezüglich der Einrichtung des Heims. Beim Einzug in dasselbe starren uns überall die leeren Wände entgegen. Oft sind diese tapeziert, oft auch nur getüncht, welch letzterer Umstand durchaus keinen Übelstand bedeutet. Besser schön getüncht, als häßlich tapeziert!



GEBHARD FUGEL — LETZTES ABENDMAHL

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Vgl. Abb. IV. Jg. S. 293



GEBHARD FUGEL — SEHET DAS LAMM GOTTES (ENTWURF)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Es ist durchaus nicht gleichgültig, welche Farben die Wand aufweist. Matte, einfache Bemalung in angenehm grauen (bläulich-, grünlich-, bräunlichgrauen) Tönen wirkt am ruhigsten; grelle, besonders rote Farben wirken unruhig und sollen sogar, wie behauptet wird, auf empfindliche Gemüter eine nachteilige Wirkung ausüben. Kommt man in die Lage, sich die Tapeten selber zu wählen, so suche man sich ebenfalls ein ruhiges Muster in matten, womöglich hellen Farben, weil allzu grelle Farben und bunte Muster nicht nur auf die Dauer nicht gefallen, sondern auch die Wirkung etwa an die Wand gehängter farbiger Bilder und sonstiger farbiger Gegenstände sehr beeinträchtigen können. Auch zu groß und zu lebhaft in der Bewegung soll das Muster nicht sein. In dieser Beziehung hat der sogenannte »Jugendstil«, der nun wieder überwunden ist, viel gefehlt. Tapeten mit gewaltig großen Blumen und Blättern und sonderbar gekrümmten Ranken zogen den Blick des ins Zimmer Eintretenden sofort auf sich, als wären sie und nicht die Einrichtung darin die Hauptsache. Aufdringliches Wesen in Form und Farbe ist aber protzenhaft und hat keinen Platz im Gebiete der wahren Kunst. Wie die Wand einfach gehalten sein soll, so auch die Zimmerdecke,



GEBHARD FUGEL BERUFUNG PETRI (ENTWURF)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

denn unser Auge sieht nicht aufwärts, sondern vorwärts; es soll also nichts an der Decke sein, was sich derart aufdrängt, daß der Blick nach oben gebannt wird. Die Decke könnte ganz gut weiß bleiben (daher auch in manchen Gegenden der Ausdruck: Weißdecke), meistens zeigt sie aber eine an den vier Seiten herumlaufende, bald schmälere, bald breitere ornamentale Bordüre und in der Mitte eine Rosette. Dagegen wäre nun an sich nichts einzuwenden, der Fehler ist aber der, daß das Muster der Decke meist mit dem der Tapete im grellsten Gegensatz steht. Landschaften, Genres u. dgl. bildliche Darstellungen an der Decke sind nach dem Gesagten vollständig zu verwerfen. Bilder gehören an die Wände, nicht an die Decke; dies ist nur in sehr großen Räumen: in Kirchen, hohen Sälen etc. angebracht, wo sich ein weites Gesichtsfeld bietet.

Nachdem wir uns nun über das Aussehen der Wohnräumlichkeit klar geworden sind, sei unsere Aufmerksamkeit nunmehr der Einrichtung derselben zugewendet. Diese kann auch dann Kunstgeschmack zeigen, wenn sie nicht »kunstvoll«, d. h. luxuriös ist. Der Reiche mag seine Möbel beim Kunsttischler bestellen und einzig darin seine Befriedigung finden, daß er Gottseidank in der Lage ist, ein respektables teures Haus zu machen und sei-



VALENTIN KRAUS UNSERE ERLÖSUNG

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

nen Besuchern Zimmereinrichtungen zu zeigen, bei deren Anblick sie von einem Staunen ins andere fallen. Das ist aber nicht das Wohlgefühl eines befriedigten ästhetischen Bedürfnisses, sondern Prunksucht und die eitle Lust, anderen mit den überladenen Wohnungsschätzen möglichst zu imponieren. Bei der Wahl der Wohnungsgegenstände ist nun allerdings darauf zu achten, daß dieselben stilvoll seien. Stilvoll ist dasjenige, was einen gefälligen Einklang zwischen seiner Form und seiner Bestimmung, zwischen seiner äußeren Erscheinung und seinem Zwecke oder auch den hiezu verwandten Mitteln, besonders dem Material, zeigt. Was nicht zum Wesen der Sache gehört, also aller äußerlich angefügte Schmuck, ist überflüssig. So ist es z. B. vom künstlerischen Standpunkte aus erlaubt, die Beine eines Tisches geschweift zu machen, ja wir werden an solchen ein größeres Gefallen finden, als an geraden, weil jene durch ihre Ausbeugung sofort daran erinnern, daß sie eine Last, nämlich die Tischplatte zu tragen haben und daher eine ähnliche Beugung zeigen, wie der Mensch, der eine Last zu tragen hat und sich deshalb bückt. Unnötig erscheint es dagegen vom künstlerischen Standpunkte, daß z. B. an Kästen Säulen angebracht werden, die doch mit der Bestimmung des Kastens nichts zu tun haben. Säulen sollen tragen, am Kasten haben sie diese Tätigkeit nicht zu erfüllen. Leider haben wir heutzutage immer noch eine Scheinkunst, die zwar der echten Kunst ähnlich sieht und dennoch billiger kommt, die aber im Volke den Sinn für die gute kunsthandwerkliche Arbeit vielfach ertötet hat! Um wie viel besser ist doch die schlichte Volkskunst auf dem Lande — wo wir sie überhaupt noch antreffen —, als die unsoliden Möbeleinrichtungen unserer städtischen Warenhäuser und Abschlagszahlungsgeschäfte! Die einfachen Stühle aus Apfelbaumholz mit ihren bei aller Einfachheit charakteristischen Lehnen, die bemalten Büfetts und angestrichenen Kästen, worauf religiöse Embleme wie: Herz Jesu und Herz Mariä, das Lamm Gottes, auch wohl Engelsköpfchen, Vasen mit Blumen u. dgl. gemalt sind, das zeugt von einem recht gesunden künstlerischen Geschmack im Volke! Einfach und geschmackvoll sei darum auch unser Losungswort. Einfache Möbel, mit hübscher Farbe angestrichen, der auch die Wandbemalung, bezw. die Tapete entspricht, das wäre wohl das Ideal eines



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 o
Vgl. Abb. S. 306

VALENTIN KRAUS
ALTARSCHREIN ⊚



Altarmodell von Jakob Angermair mit Relief von Val. Kraus
Vgl. S. 305
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

geschmackvollen Wohnraumes für unsern Bürgerstand.

Neben der Auswahl der Einrichtungsstücke läßt die Anordnung derselben im Zimmer eine volle Betätigung des guten Geschmackes zu. Wie die harmonische Wohlordnung, der Geist des wohltuenden Zusammenwirkens aller häuslichen Gegenstände in unser Heim eingeführt werde, das läßt sich im einzelnen nicht angeben; es möge genügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben.

Außer der Möbeleinrichtung kommt auch der Zimmerschmuck in Betracht. Der erste und beste Schmuck, den die Wohnung des christlichen Mannes aufweisen soll, ist ein Kruzifix. Man hängt dies gern in die der Zimmertüre schräg gegenüber liegende Ecke, doch kann es auch anderswo seinen Platz finden. Neben dem Kruzifix dürfen auch gute religiöse Bilder nicht fehlen, denn diese haben nicht nur eine künstlerische Wirkung, sondern sind auch sehr geeignet, unseren Blick von den Sorgen des Alltags hinweg zum Ewigen zu richten und uns dadurch aufzurichten und zu trösten. Bildnisse des Landesfürsten und vaterländischer Helden, sowie Darstellungen von Ereignissen aus der Geschichte unseres Vaterlandes wecken und stärken das patriotische Gefühl. Weniger Wert haben die Darstellungen aus dem Alltagsleben, sog. Genres; wenn solche verliebte Szenen darstellen, sollten sie der Kinder wegen aus dem Heim einer christlichen Familie lieber überhaupt ausgeschlossen bleiben. Besser ziere man, wo sich noch freie Wandflächen darbieten, diese mit Landschaften.

Der Einfluß, den die an der Wand hängenden Bilder besonders auf den Geist und die Denkungsweise der Kinder ausüben, ist viel größer als manche Eltern ahnen, und wenn sie auch für sich selber keinen Anstoß nehmen an manchen Darstellungen, wie man sie auf weltlichen Bildern finden kann, so sollte man doch um der Kinder willen lieber bei religiösen, patriotischen und landschaftlichen Darstellungen bleiben; wo man Genres wählt, müssen sie wenigstens unschuldig und harmlos sein.

Wer aber geschmackvolle Bilder will, der kaufe nicht auf Jahrmärkten oder bei herumziehenden Händlern billige sog. Ölfarbendrucke; es gibt heutzutage tüchtige, solide Kunstverlagsanstalten genug, die um billigen Preis treffliche Bilder herstellen, so daß niemand nötig hat, zu Schundware zu greifen! Für religiöse Bilder sei vor allem hingewiesen auf die Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, die treffliche Reproduktionen alter und neuer Meister zu den verschiedensten Preisen liefert. Wer sonst noch gute farbige Bilder will, der kommt nicht in Verlegenheit, denn an wirklich guten und dabei billigen Erzeugnissen echter Bilderkunst ist durchaus kein Mangel; möchten sie nur überallhin gelangen!

Es ist nun aber nicht genug, daß man gute Bilder besitze; sie müssen auch richtig gerahmt sein und passend aufgehängt werden. Die Umrahmung hat den Zweck, dem Bilde



BALTHASAR SCHMITT MAGNIFICAT

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



BALTHASAR SCHMITT III. KREUZWEGSTATION
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

eine Grenze gegen die Wand zu geben. Bilder, welche einen weißen Papierrand haben, brauchten eigentlich keinen Rahmen, da schon der weiße Rand einen solchen bildet; da sie aber ohnehin des besseren Schutzes wegen unter Glas kommen müssen, nehme man einen schmalen, einfachen Rahmen, ja nicht einen aufdringlichen, weil ein solcher die Wirkung des Bildes stört; er soll ja im Dienste des Bildes stehen, darf also nicht als Hauptsache erscheinen, ebenso wie auch die Wand bloß der Hintergrund und das Bild die Beseelung und Belebung der Wandfläche ist, weshalb, wie schon früher erwähnt, aufdringliche Tapetenmuster zu verwerfen sind. Gegenwärtig werden außer schwarzen und vergoldeten Rahmen auch gern farbige (rotbraune, grüne u. dgl.) verwendet. Sie machen sich oft recht gut, nur ist bei ihrer Verwendung der Grundsatz zu beachten, daß sie eine Farbe haben müssen, die das Bild gut gegen die Wand abschließt. Im allgemeinen soll die Rahmenfarbe im Bild nicht vorhanden sein. Darum nimmt man bei mehrfarbigen Bildern gern Goldrahmen, denn Gold kommt ja in farbigen Bildern meistens nicht vor. Auch Eichenrahmen (Naturholz) sehen recht hübsch aus. Die Breite des Rahmens muß immer im richtigen Verhältnis zur Bildgröße stehen. Bei großen Bildern, auch bei solchen, die einen breiten Rand haben, ist der Rahmen am besten schmal, bei kleineren Bildern und solchen ohne Rand darf er breiter sein. Größere Bilder hängen wir höher, kleinere niedriger. Kleine möge man aber nur dann an die Wand hängen, wenn schon einige größere da sind, da sonst die dekorative Wirkung gänzlich verloren geht. Wer farbige und »schwarze« Bilder hat, wird nicht beiderlei nebeneinander plazieren; er wird, wie schon aus dem früher Gesagten hervorgeht, gut tun, wenn er die farbigen an eine mattfarbige Wand, die andern (Holzschnitte, Kupferstiche u. dgl.) an eine Wand mit lebhafterer Farbe, demnach in ein anderes Zimmer, bringt. Daß die Bilder außerdem symmetrisch verteilt werden müssen, versteht sich von selbst.

Außer dem Bilderschmuck treffen wir in manchen Wohnungen noch manch andere Sachen und Sächelchen, sogenannte Nippsachen, an, die eben auch zur Zier dienen sollen; oft sind es deren so viele, besonders



BALTHASAR SCHMITT — IV. KREUZWEGSTATION

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

bei reichen Leuten, daß sie ein Gefühl der Unruhe und Unbehaglichkeit erzeugen, daß wir uns in einem solchen Zimmer veranlaßt sehen, ganz besonders aufzupassen, um nichts zu zerbrechen. Solche Dinge sind unnötig. Geradezu gewarnt muß werden vor den geschmacklosen, manchmal bronzierten oder vergoldeten Gipsfiguren, die man billig im Bazar kauft, wie z. B. Osterhasen, Schäfer und Schäferin, Kätzchen u. dgl., oder gar Schweinchen, auf denen Gras wächst! Zu verwerfen sind ferner künstliche Blumen, die ohnehin bald ihre Farbe verlieren, sowie überhaupt alles unechte, nachgemachte Zeug. Dagegen werden natürliche Blumen, etwa Feldblumen, die man gelegentlich gepflückt hat und in ein Glas oder eine Vase mit Wasser stellt, immer einen hübschen Schmuck des Zimmers bilden, ebenso lebende Pflanzen in Töpfen. Schon eine einzige Blattpflanze in einem kleinen Blumentisch, den sich ein geschickter Arbeiter auch selber machen kann, verleiht dem Raume einen Hauch der heitern Natur und darum eine besondere Traulichkeit. Man stellt den Blumentisch am besten in eine Ecke, denn es ist überhaupt gut, in den Zimmern die Ecken der zusammenstoßenden Wände nach Tunlichkeit zu verbergen. Auch Bücherbretter können in einer Ecke ihren Platz finden.

Kommoden und Tische, wenn letztere gerade nicht benützt werden, bedeckt man gerne mit passenden Teppichen. Man kann dazu unbedenklich lebhaftere Farben wählen, es genügen dabei einfache und billige Muster, schon diese verleihen dem Raume ein gefälliges Aussehen. Zu beachten wäre auch, daß Tisch- und Kommodedecken, wie auch Sesselüberzüge u. dgl. in der Farbe möglichst untereinander und auch mit der der Wände harmonieren sollten; indes läßt sich diese Forderung freilich oft beim besten Willen nicht durchführen. Was Bodenteppiche, Läufer, Bettvorlagen betrifft, so gilt hier besonders die Regel, daß grelle Farben und Muster vermieden werden müssen, weil sie das Auge des Besuchers zu sehr auf sich lenken und ihn zwingen, mit gesenktem Blick ins Zimmer zu treten und dadurch einen Verstoß gegen die gute Sitte zu begehen. Für Fußteppiche empfehlen sich ruhige, weder zu dunkle, noch zu helle Farben und als Muster symmetrisch zusammengesetzte einfache Ornamente oder stilisierte Pflanzengebilde. Schlechten



HANS MILLER ENTWURF ZU EINEM TAUFSTEIN
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

die Befolgung jener Gesetze und Regeln, die uns der Sinn für das Schöne diktiert, in der Beschränkung einfacher Lebensverhältnisse. Die Hauptsache aber ist und bleibt immer, daß die Bewohner das Schöne in Charakter und Gemüt zeigen, das Schöne, das sich im Wollen und Handeln zu erkennen gibt. Jede Leidenschaftlichkeit im Gespräche, wozu wohl oft ein häuslicher Zwist verleiten kann, soll unterlassen, jede heftige Gemütserregung, die zu einem übereilten Entschlusse verleitet, soll, ganz besonders in Gegenwart der Kinder, möglichst vermieden werden, damit diese nur immer das Bild eines harmonischen Zusammenlebens der Erwachsenen vor Augen haben und von ihnen wohltuende Eindrücke empfangen. Dieses Bild der ruhigen und beruhigenden Zusammenstimmung, des gleichmäßigen Einklangs wird sich dann dem leicht empfänglichen Kindesgemüte einprägen und ihm, wie das ganze elterliche Haus, überhaupt für sein ferneres Leben als Vorbild vor Augen schweben. Das ist die pädagogische Bedeutung der »Kunst im bürgerlichen Heim«.

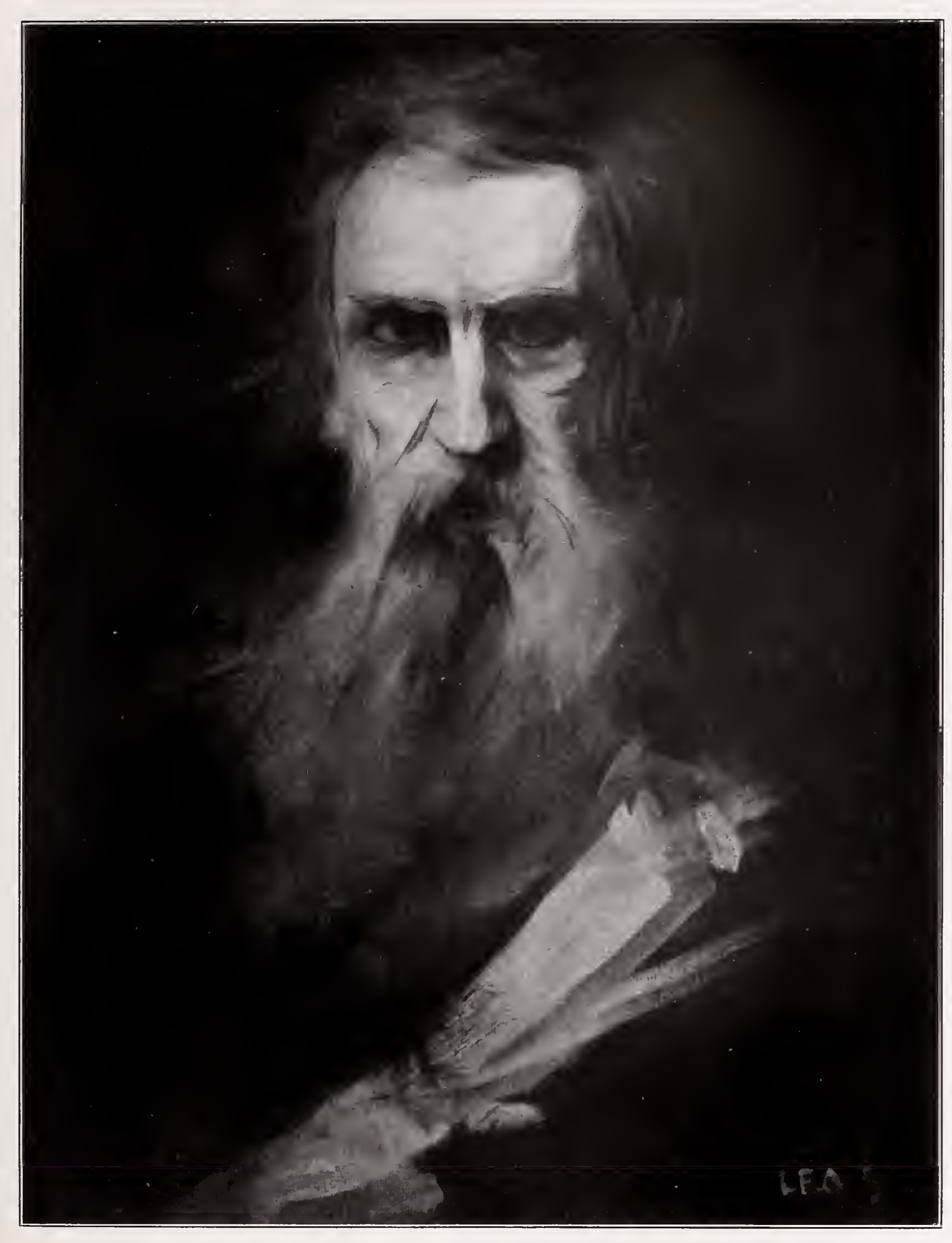
Geschmack verrät es, wenn Tiere oder gar menschliche Gestalten in die Fußbodenbedekkungen eingestickt sind, bei deren Anblick man den Fuß unwillkürlich zurückzieht, weil man sich scheut, über Menschen- und Tierleiber zu steigen. Ebenso sollten die Fenstervorhänge nicht menschliche Figuren, Häuser oder Burgen u. dgl. zeigen, sondern am besten aufsteigende Blumenranken.

Zur Einrichtung eines Heims gehören auch die Gefäße in Stube und Küche. Daß diese im Heim des einfachen Mannes nicht prunkvoll sein können und auch nicht zu sein brauchen, liegt auf der Hand. Am besten ist es, ganz weißes Geschirr zu nehmen oder wenigstens solche Muster, zu denen man leicht wieder das gleiche Stück kaufen kann, wenn eines zerbrechen sollte. Es nimmt sich unschön aus, wenn z. B. mehrere Personen beim Kaffee sitzen, von denen jede ein andersfarbige Tasse hat. Natürlich wird man ebenso trachten, wenn ein Stück Möbel angeschafft werden soll, ein solches zu nehmen, das in Form und Farbe zu den bereits vorhandenen paßt.

Aus den in dem Vorstehenden gegebenen allgemeinen Richtpunkten, die natürlich nicht ganz erschöpfend sein konnten, weil sich ja unter verschiedenen Verhältnissen auch manches verschieden gestaltet, mag wohl jeder selbst herausfühlen, was unter der »Kunst im bürgerlichen Heim« zu verstehen ist; nicht luxuriöse »stilvolle« Einrichtung, sondern

ÜBER DAS ERGEBNIS DES WETTBEWERBS FÜR EINE PFARRKIRCHE MIT PFARRHAUS IN ÜRDINGEN AM NIEDERRHEIN

Um den Wert und den Erfolg einer Konkurrenz beurteilen zu können, muß man verschiedene Faktoren in Betracht ziehen: einmal den Gegenstand selbst, um den es sich handelte, dann die Art, wie die Aufgabe gestellt wurde, ferner das Preisgericht und die Qualität der Künstler, die an dem Wettbewerb teilgenommen haben. Das Objekt, um das es sich handelt, spielt eine wichtige Rolle — denn es ist nie gleichgültig, was gestaltet werden soll. Ein gewöhnlicher Nutzbau, z. B. ein Bahnhof oder eine Fabrik, bietet niemals solche Möglichkeiten einer architektonischen Ausgestaltung wie ein Sakralbau.



LEO SAMBERGER STUDIE ZU EINEM PROPHETEN

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldor 1909

Der Kirchenbau fordert gebieterisch eine künstlerische Ausgestaltung. Zu allen Zeiten stellen die Tempel Höhepunkte architektonischer Kunst dar. Es ist also ganz natürlich, daß sich junge Architekten zu Kirchenbaukonkurrenzen drängen und sich von solchen Aufgaben mächtig angezogen fühlen. Die immer stärker werdende Beteiligung an den Wettbewerben der D. Gesellschaft für christliche Kunst beweist es. Die Gesellschaft ist schon längst nicht mehr imstande, die Ergebnisse dieser Wettbewerbe in ihre Räume zu fassen, daher sie schon seit längerer Zeit in großen, öffentlichen Lokalen ausgestellt werden.

Aus der großen Zahl der Einsendungen, es sind das letztemal 126 Projekte eingegangen, läßt sich auch ein Schluß auf die Qualität der am Wettbewerbe beteiligten Architekten ziehen. Es ist nicht die Zahl, welche dem Besucher imponierend entgegentritt, sondern der augenfällig gute Durchschnitt der Leistungen; es beteiligen sich immer weniger Leute, welche durch zeichnerische Manier und sonderbare Erfindungen und Einfälle aufzufallen suchen.

Das Bauen auf dem Papier hat ja ohnehin etwas Problematisches und auch der Beste läuft dabei noch Gefahr, einem »schönen Bild« zuliebe Dinge zu konstruieren, die in Wirklichkeit weniger »schön« aussehen würden. Unsere Architekten sind zwar in letzter Zeit vorsichtiger geworden und üben eine gewisse Zurückhaltung, seitdem sie die »Zweckmäßigkeit« und »Sachlichkeit« an Stelle der Schönheit gesetzt haben. Sie wollen letztere nur gelten lassen, wenn jene elementaren Forderungen erfüllt sind. Das ist ganz gut so. Wir sind in der Baukunst seitdem vorangekommen, seit wir wieder mehr gesunde natürliche Grundsätze befolgen.

Die Kirchenbaukunst kann nur gewinnen, wenn sie auch für sich die modernen Grundsätze der Sachlichkeit und Ehrlichkeit im Bauen in Anspruch nimmt.

Das Programm zur Erlangung von Entwürfen für eine neue katholische Pfarrkirche mit Pfarrhaus in Ürdingen am Niederrhein enthält auch den von Prof. Hennerici für Ürdingen aufgestellten Bebauungsplan und betont nachdrücklich, wie erwünscht es wäre, bei der Bebauung des Platzes, der den Mittelpunkt eines neu besiedelten aufstrebenden Stadtteiles bilden wird, diese Umgebung ins Auge zu fassen. Die Kirche ist also als natürliche Dominante in diesem neuen Stadtteil gedacht. Mit der Kirche sollte auch das Pfarrhaus in direkte Verbindung gebracht werden. Erwünscht war ferner, die Umgebung so zu gestalten, daß kirchliche Umzüge und Prozessionen rund um die Kirche auf eigenem Boden abgehalten werden können.

Die Aufgabe war demnach für den Künstler eine so verlockende, weil ja mit diesem Programm die modernsten Aufgaben der Architektur gegeben waren: Gestaltung einer sehr interessanten Situation im Sinne des modernen Städtebaues und Gestaltung eines Monumentalbaues, einer Kirche.

Die ganz erkleckliche Anzahl guter Lösungen, welche diese Aufgabe gefunden hat, beweist, wie angelegentlich die Teilnehmer des Wettbewerbes sich mit dieser Aufgabe beschäftigt haben und mit welchem Ernst sie an die Lösung dieser Probleme gingen. Faßt man das Ergebnis in die prämiierten Arbeiten zusammen, so muß es als ein vorzügliches angesehen werden. Das Preisgericht hatte keine leichte Arbeit, es mußte auswählen, abwägen und oft unter mehreren Projekten mit gleichen Vorzügen sich doch für eines entscheiden. Es hat sich in solchen Fällen durch Zuerkennung von dem Grade der Auszeichnung nach gleichen Preisen geholfen und z. B. fünf vierte Preise verteilt, einen an Professor Richard Berndl in München, einen an die Architekten Colombo und E. Müller in Köln; einen an O. Böhm in Offenbach; einen an den Architekten Riedl in Murnau und einen an den Architekten Noecker in Köln. Ein III. Preis fiel an den Architekten Stobbe in Düsseldorf, der die Situation gut zu gestalten wußte. Der II. Preis kam an den Architekten H. Rummel in Frankfurt, dessen Projekt den örtlichen Charakter geschickt betonte und auch einen guten Innenraum zeigte. Mit dem I. Preis ausgezeichnet wurde das Projekt des Münchner Architekten Otho Orlando Kurz. Kurz' Lösung enthielt sozusagen in sich alle die Vorzüge der übrigen: eine gute Situierung und Ausgestaltung des Platzes, eine malerisch anmutende Baugruppe, die eine wirksame Dominante im neuen Stadtteil abgeben würde, auf die kirchlichen liturgischen Anforderungen Bedacht nehmende Grundrisse und einen stimmungsvollen Innenraum.

Wie unbefangen und sachlich das Preisgericht waltete, mag schon aus dem einen Umstand hervorgehen, daß unter den Prämiierten Künstlern nord-, süd- und mitteldeutsche Architekten vertreten sind.

Das künstlerische Ergebnis dieses Wettbewerbes kann also nach jeder Richtung hin befriedigen und dies kam auch während der Dauer der öffentlichen Ausstellung deutlich genug zum Ausdruck. Mit besonderer Befriedigung muß es die Veranstalterin des Wettbewerbes, die Deutsche Gesellschaft für christ-



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 ○

LEO SAMBERGER
ERZBISCHOF DR. VON ABERT



HUBERT NETZER MADONNA
In der fürstl. Quadtschen Schloßkapelle zu Isny. Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

liche Kunst erfüllen, daß vor allem Künstler und Kleriker diesen Veranstaltungen ein immer mehr steigendes Interesse entgegenbringen; diese Wettbewerbs-Ausstellungen bieten auch in der Tat eine einzige Gelegenheit, Kirchenbaufragen zu studieren und sich mit ihren künstlerischen und praktischen Aufgaben vertraut zu machen.[1])

[1]) Eine reich illustrierte Publikation über den Wettbewerb wird im Verlag der Ges. f. chr. K. erscheinen. D. R.

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Professor Dr. KARL BONE, Düsseldorf

Am festgesetzten Eröffnungstage, am 15. Mai, konnte die Eingangspforte des Kunstpalastes in festlicher Weise aufgetan werden, um eine wohlvorbereitete doppelte Entfaltung von Kunstwerken aller Art zu zeigen, die den Gesamteindruck des Fertigen machte. Dies bringt den besonderen Vorteil mit sich, daß der erste Gesamteindruck sich auch zu einem Gesamturteil gestalten kann, das eine wesentliche Umänderung nicht zu fürchten hat. Greift man die Gesamtdarbietung der beiden ausstellenden Vereine (Ausschuß der Ausstellung für christliche Kunst e. V. und Verein zur Veranstaltung von Kunstaustellungen e. V.) zusammen, so darf man wohl sagen, daß der Gesamteindruck ein sehr günstiger ist. In ausgesucht angemessener Weise ausgestattet und umrahmt, sind beide Ausstellungen dazu angetan, durch Eigenart und Neuheit anzumuten und anzuregen. Man kann hinzufügen, daß die Zweiheit zwar deutlich hervortritt, daß aber sichtlich weder feindliche noch auf absolut verschiedenem Boden stehende Kräfte einander gegenüberstehen, daß vielmehr ein gemeinsames höchstes Ziel — die Kunst — sie vereinigt. Aber auch im einzelnen sind der Übereinstimmungen, der Übergänge, der Gegensätze, deren Betrachtung beiden von Nutzen sein kann, so viele und so bedeutsame, daß nicht darüber hinweggesehen werden kann, wenn auch die Berichterstattung die beiden Ausstellungen zunächst auseinanderhalten und bei der Betrachtung den besonderen Standpunkt einnehmen muß, den jede von beiden vertritt. Dabei liegt es noch auf der Hand, daß der Kreis, den die Ausstellung für christliche Kunst zu vertreten hat, sachlich weit enger und bestimmter umschrieben ist, als der Kreis der anderen Ausstellung, der seinerseits wieder örtlich enger begrenzt ist. Endlich kann es keine Frage sein, daß für die Zeitschrift »Die christliche Kunst« der nördliche Teil des Kunstpalastes der fruchtbarere ist; sie hat aber auch der anderen Ausstellung gebührende Beachtung zu widmen.

Einen Umblick über den ganzen und vielseitigen Reichtum von Kunstwerken, die der Kunstpalast während der Sommermonate birgt, mögen einige Notizen aus den Katalogen andeuten. — Der Katalog des Vereins zur Veranstaltung von Ausstellungen zählt 415 malerische, 75 plastische und 608 archi-

tektonische Arbeiten. Von verstorbenen Künstlern finden sich nur W. Leibl und A. von Menzel vertreten. Wie die auswärtigen Werke nach den Anschauungen der Leitung mit strenger Sorgfalt ausgewählt sind, so hat die Jury auch seitens der Düsseldorfer nur das ihrer Ansicht nach Wertvollste zugelassen. Die Beschränktheit des Raumes namentlich führte dazu, in Werken mäßigen äußeren und inneren Formates den Höhestandpunkt, den die Düsseldorfer Kunst augenblicklich einnimmt, zur Anschauung bringen zu wollen. Die eingeladenen Werke sollten nicht etwa nur zeigen, daß die Düsseldorfer Werke sich neben dem Besten sehen lassen können — in der Absicht wohl sind die auswärtigen Werke von den Düsseldorfern räumlich nicht geschieden —, sondern sie sollten dartun helfen, daß überall im gleichen Rahmen ein gleich ernstes und nicht erfolgloses, wenn auch hie und da gründlich abirrendes Streben nach Förderung und wahrer Freiheit der Kunst in Bewegung ist.

Im Katalog der Ausstellung für christliche Kunst findet sich als erste Abteilung eine Reihe von Werken »zeitgenössischer Künster (einschl. 19. Jahrhundert)«. Es folgen zwölf »Düsseldorfer Architekten«, dann eine Sonderausstellung von Prof. J. Kleesattel, Düsseldorf«; »Kunstverein für Rheinland und Westfalen«, »Semperbund«, »Beuroner Kunstschule«, »Deutscher Werkbund«, eine Reihe von »Sonderausstellungen«, »Friedhofanlage von M. Kreis«, »Städtisches Gartenamt Düsseldorf«. Die zweite Abteilung bringt den Rest der retrospektiven Ausstellung, und zwar A. Rheinland und Westfalen in 158 Nummern und B. Österreich in ebenfalls 158 Nummern. Als dritte Abteilung folgt (im Obergeschoß) die graphische Abteilung in zahllosen Einzelblättern, die größtenteils eingerahmt und mit Preisen bezeichnet sind.

Der Zweck und Plan dieser Ausstellung ist bekannt. Das Maß der Erreichung des Gewollten liegt nicht in der Ausstellung allein, sondern, und vielleicht am meisten, im Studium und in der Nutzbarmachung der Ausstellung für die christliche Kunst. Soll das geschehen, so muß auch an Widerstrebendes mit Vorurteilslosigkeit herangetreten werden.

* * *

Die Ausstellung für christliche Kunst sollte durch die ausgestellten Werke nicht unmittelbar gleichsam eine Antwort sein auf die Frage: Was ist christliche Kunst? und der Besucher sollte nicht ohne weiteres aus ihr den beruhigenden Gedanken mitnehmen, daß er nun wisse, wie ein Bild, eine Statue, ein



MAX SEIBOLD MADONNA (MARMOR)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Bauwerk aussehen müsse, um unbestritten als ein Werk der christlichen Kunst zu gelten, oder daß er nun wisse, wie ein Künstler arbeiten müsse, um vielleicht wider Willen unter die christlichen Künstler gerechnet zu werden. Noch weniger sollte es jedem Werke gewährleistet sein, daß es, aus echter und ungetrübter christlicher Überzeugung und Empfindung herausgeschaffen, auf dem Boden christlicher Lebens- und Weltanschauung stehe. Aber dadurch, daß die Ausstellung in ihrem retrospektiven Teile ausgesuchte Werke zeigt, die in den letztvergangenen Jahrhunderten als

Werke christlicher Kunst oder wenigstens als mit ihr verträgliche gegolten haben und selbst beim christlichen Kultus gebraucht worden sind, in ihrem neuzeitlichen Teile aber Werke zur Schau stellt, die die Urheber als Werke christlicher Kunst präsentierten, ermöglicht sie es, anknüpfend an die vorliegenden Werke, die Fragen nach dem Wesen und den Grenzen der christlichen Kunst, nach der Notwendigkeit christlicher Gesinnung für den christlichen Künstler, nach der Beziehung der christlichen Kunst zu den nebeneinander hergehenden Strömungen auf dem geistigen und dem kunsttechnischen Gebiet zu vielfacher und auch fruchtbarer Erörterung zu führen. Als Fortsetzung der früheren retrospektiven Ausstellungen kann sie ein Gesamtbild von der Stetigkeit der christlichen Kunst geradezu grundlegend vervollständigen. Es kann aber auch in dieser Ausstellung jedem fühlbar gemacht werden, wie sehr für Übung christlicher Kunst ein ausgebreitetes und zugleich verständnisvolles Wissen von den religiösen Dingen — vom christlichen Empfinden einmal abgesehen — unerläßliche Voraussetzung ist, und daß dieses Wissen die höchsten Triumphe in seiner organischen Verschmelzung mit den durchaus künstlerischen Dingen feiert.

Zum Wesen der christlichen Kunst gehört es, christlichen Ideen sinnlich wahrnehmbare Form auf dem Wege der Kunst zu geben. Hier ist die Kunst nicht »Selbstzweck«, sondern sie greift aus der ganzen Welt der Ideen den christlichen Gedanken mit dem ganzen zugehörigen Ideenkreise heraus und stellt sich in dessen Dienst; dieser Dienst ist aber ein durchaus freier und darum eher ein Bündnis. Der Kreis der christlichen Ideen tritt der Kunst als ein geschlossener, in der Kirche gleichsam personifizierter gegenüber. In diesem Bunde der Kirche mit dem Künstler ist jene dem Inhalte nach die Gebende und Grenzbestimmende, diese sind die Empfangenden und Schaffenden. Der Bund aber ist so geschlossen, daß die Kirche nichts fordert, was dem Wesen der Kunst widerspräche, — im Gegenteil, sie weiß, daß die Kunst nichts in ihrem Wesen tragen kann, was der Kirche widerspricht —,



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH GRABDENKMAL (MODELL)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH GRABDENKMAL (MODELL)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

die Kunst aber alle ihre Kräfte, jegliches Mittel, jeglichen Fortschritt zum darstellenden Dienste bereit zu halten hat. Dabei fällt ganz besonders ins Gewicht, daß die christliche Kunst nicht von heute ist, und von dem, was sie einmal wirklich in sich aufgenommen hat, nichts wieder völlig aufgibt, sondern es festhält wie eine liebgewordene Tradition. Diese tritt bald hier bald dort als etwas Bekanntes hervor und durfte oft nicht fehlen, ohne schmerzlich vermißt zu werden.

Von dem Standpunkte aus, der im Vorstehenden skizziert ist, ergibt sich für die Ausstellung der Satz, daß sie einen durchaus würdigen Eindruck macht. Welch ein Reichtum von Stoffen und Formen, welch ein Ernst der Arbeit offenbart sich von Saal zu Saal! Und das auf einem Boden, der für viele, weil gewaltsam totgeschwiegen, der Vergangenheit angehört, für andre ein »wässeriger Aufguß« von Resten des Nazarenertums, für dritte ein brauchbares Erbauungsmittel ohne eignen Wert ist! Der wievielste von denen, die bei jeder Gelegenheit ein Dutzend moderner Profankünstler im Munde führen, mag wohl eine Ahnung von der Höhe Schaperscher Gestaltung haben und wissen, daß neben diesem Künstler, den wir in diesem Zusammenhang nur beispielsweise nennen, nicht wenige mit hoher Meisterschaft die Ideenwelt des



GEORG WINKLER DER HL. ISIDOR
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Christentums in Sichtbarkeit bringen. Man begegnet auf der Ausstellung auch Künstlernamen, die aus der Sphäre christlicher Kunst bei vielen hinwegzuweisen scheinen. Sollte nicht der Name Lovis Korinth für viele einen solchen Klang haben? Aber wer den Raum 36 glücklich gefunden hat, der diesen Namen trägt, der wird den Eindruck empfangen, daß ein energischer Geist ein achtbares Können und Wollen zusammengepreßt für die Idee, der er Gewalt über sich gegeben hatte; er wird gerade deshalb allerdings um so schmerzlicher bedauern, daß dem Künstler die innere Würde, die zum Gestalten christlicher Werke gehört, gänzlich fehlt. Konzentriertes Wollen und Können, wo es wirklich vorhanden ist, kann nicht völlig wertlos sein, selbst wenn es auf Abwege gerät. Wo der ernste religiöse Wille mangelt, wo den Künstler nicht Liebe zum geistigen Inhalt, sondern im besten Fall nur ein rein künstlerisches Interesse am Gegenstand erfüllt, da kann bei noch so viel technischem Können freilich kein Werk entstehen, das in einer Ausstellung für christliche Kunst ganz befriedigt. Wenn aber anderseits den guten und ernsten Willen kein ausreichendes Können begleitet, darf nicht der Wille für die Tat gelten. Vielleicht wird mancher Künstler, den sein Werk im Atelier befriedigte, die Schwäche des Ganzen und mancher Einzelheit empfinden, wenn er es in dieser Ausstellung sieht; diese Selbstprüfung kann ihm nur nützen. Förderliches wird er in Menge und überall finden, durchaus Abzuweisendes nur hier und da.

Eine Besonderheit der Ausstellung für christliche Kunst ist der breite Raum, der neben der Kunst im eigentlichen und herkömmlichen Sinne des Wortes diesmal, bald räumlich getrennt, bald zu engem Zusammenwirken, dem Kunsthandwerk eingeräumt ist, wo die Übergänge hier zur Kunst, dort zum schlichten Handwerk bald sachentsprechend, bald grundsätzlichen Bestrebungen folgend, möglichst vermischt sind. Man sieht deutlich: auf dem strittigen Boden der Betätigung christlicher Kunst sucht das Handwerk unter der vermittelnden Bezeichnung »Kunsthandwerk« tunlichst unbekümmert um die Künstler festen Boden zu gewinnen; von der anderen Seite mehrt sich die Zahl der Künstler, die einer Verbindung mit dem Handwerk nicht ausweichen, sondern vielmehr dem Handwerk einen künstlerischen Zug verleihen wollen. In diesem Sinne nennt sich der Semperbund »Verein für Handwerkskunst« und der Deutsche Werkbund »eine Vereinigung von Künstlern und Firmen der Industrie und des Handwerks«. Ob diese Versuche, einen Zustand herbeizuführen, der naturgemäß ist und früher tatsächlich bestanden hat, von Erfolg begleitet sind oder scheitern werden, muß man abwarten. Dem Ziele nahe sind die Bestrebungen keineswegs. So innerlich notwendig bei tausenderlei Gelegenheiten, insbesondere auch bei Vollendung und Ausstattung von kirchlichen Gebäuden die Tätigkeit des Künstlers und des Handwerkers ist, deren jeder füglich nur in seiner Sache Sachverständiger ist, ebenso notwendig ist es, daß für dieses Zusammenarbeiten jeder die ihm zukommende Stellung einnimmt. Es ist darum keine Hebung, sondern eine Fälschung des Handwerkes, wenn dem Handwerker, z. B. dem Dekorationsmaler, beigebracht wird, er könne des Künstlers entbehren; was er an eingebildeter Künstler-



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

HEINRICH SCHIESTL
V. KREUZWEGSTATION (HOLZ)

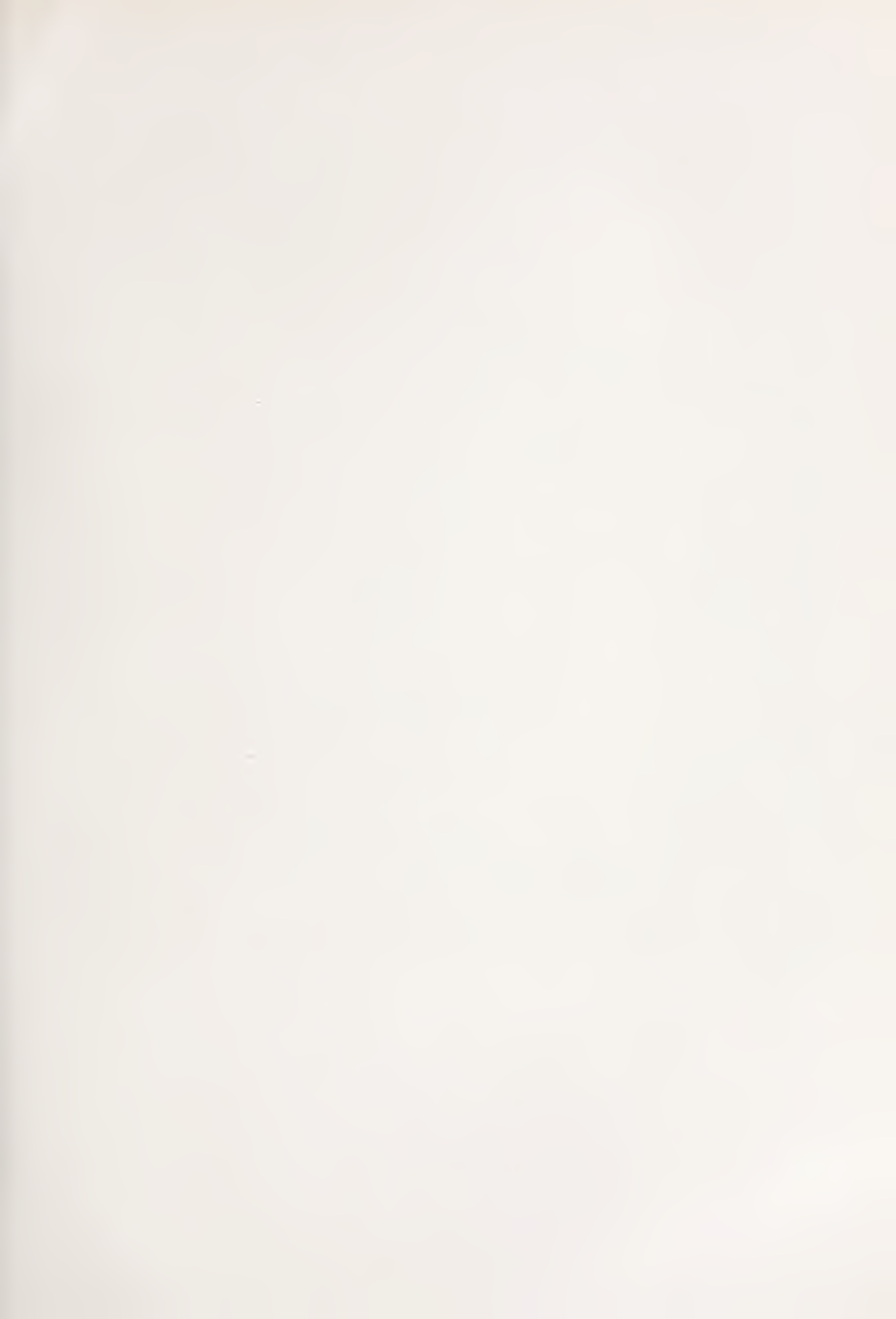


JOSEPH MOEST JOHANNES PARRICIDA
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

schaft in sich aufnimmt, büßt er an seinem wahren Werte ein. Und wer hat den Schaden davon? Nun, abgesehen von dem idealen Schaden, den Kunst und Handwerk dabei erleiden, das Volk und die Kirche. Meistens freilich geschieht dieser Schaden in Kurzsichtigkeit und Unwissenheit, vielfach auch unter dem angeblichen oder vermeintlichen Vorwande finanzieller Rücksichten. Darum tut vor allem Lernen not, Lernen durch vergleichende und aufklärende Anschauung, unterstützt durch einsichtsvolle Belehrung. Wer immer aber sich belehren lassen will, den ruft die Ausstellung für christliche Kunst zu sich heran, sie ruft: »Gebet der Kunst, was der Kunst ist, und gebet dem Handwerk, was des Handwerks ist!« Vornehme Firmen des Handwerks haben endlich einmal begonnen, in offener Aufschrift den schaffenden Künstler neben dem ausführenden Handwerker zu nennen; andere wollen's noch allein tun und sehen in dem entwerfenden und modellierenden Künstler nur den anonymen Lohnarbeiter, dessen Verdienst dem Verdienst des Ziselierenden oder Polierenden gleich sei. Aber der Entwerfende ist deshalb noch nicht Künstler, weil er sich etwa Schüler irgend einer Kunstgewerbeschule nennen kann, er muß wahrhaft Künstler sein und als christlicher Künstler ein Mann von tiefer und vielseitiger Bildung. Wenn ihm ein ausführender Handwerker, der in gleicher Liebe mit ganzer Seele beim Werke ist, zur Seite tritt, und beide zusammen in ihrem Werke, jeder mit den ihm eigenen Kräften und besonderen Fähigkeiten seines Berufes eine christlicheIdee zur Sichtbarkeit bringen, dann kann etwas entstehen, was der Ausstellung für christliche Kunst als ein Ideal gelten kann. Und in der Ausstellung finden sich solche Werke, z. B. der hochvollkommene Bischofsstuhl für Bamberg (Abb. S. 289). Die Auftraggeber können in der Ausstellung Beispiele sehen, wie man Prächtiges mit großen Mitteln, aber auch Edles, Würdiges, Erbauliches, künstlerischen Anforderungen Entsprechendes mit bescheidenen Mitteln beschaffen kann. In ersterer Hinsicht darf wohl schon an dieser Stelle auf die Apsis der demnächstigen romanischen hl. Geistkirche zu Düsseldorf hingewiesen werden, entworfen von Prof. Kleesattel, ausgestattet mit den malerischen Entwürfen von W. Döringer, mit dem in der Apsis aufgestellten reichen Altar von Bildhauer Pehle. Es ist ein Grundirrtum, daß ein Künstler immer mit maßlosen Ansprüchen komme, eine Handwerksfirma aber billig und ebensogut »bediene« — auch ohne Mitwirkung eines wirklichen Künstlers; man könnte eher das Gegenteil behaupten: nur der wahre Künstler kann mit geringen Mitteln Großes schaffen, und je größer der Künstler, umso unabhängiger ist er von der Größe der Mittel.

Für eine Betrachtung der einzelnen Abteilungen läge es nun am nächsten, mit der Retrospektiven Abteilung den Anfang zu machen. Aber eine so stetige Entwicklung, wie sie aus den früheren retrospektiven Ausstellungen des Mittelalters unschwer herausgelesen werden konnte, wird sich aus dem diesmal Gebotenen, das in der Eröffnungsrede als »Stichproben« bezeichnet wurde, nur schwer zu einer wirklichen Brücke vom Mittelalter zur Gegenwart verknüpfen lassen; es erfordert eingehendes Vergleichen und Erwägen der zahlreichen Einzelgegenstände; die am meisten typischen werden bei der späteren Erörterung ausdrücklich zu nennen sein. Aber für eine Zeitschrift, die sich hauptsächlich die Pflege der lebenden Künstler zur Aufgabe macht, ist es nicht unpassend, wenn sie zunächst die neue Kunst behandelt. (Forts. folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

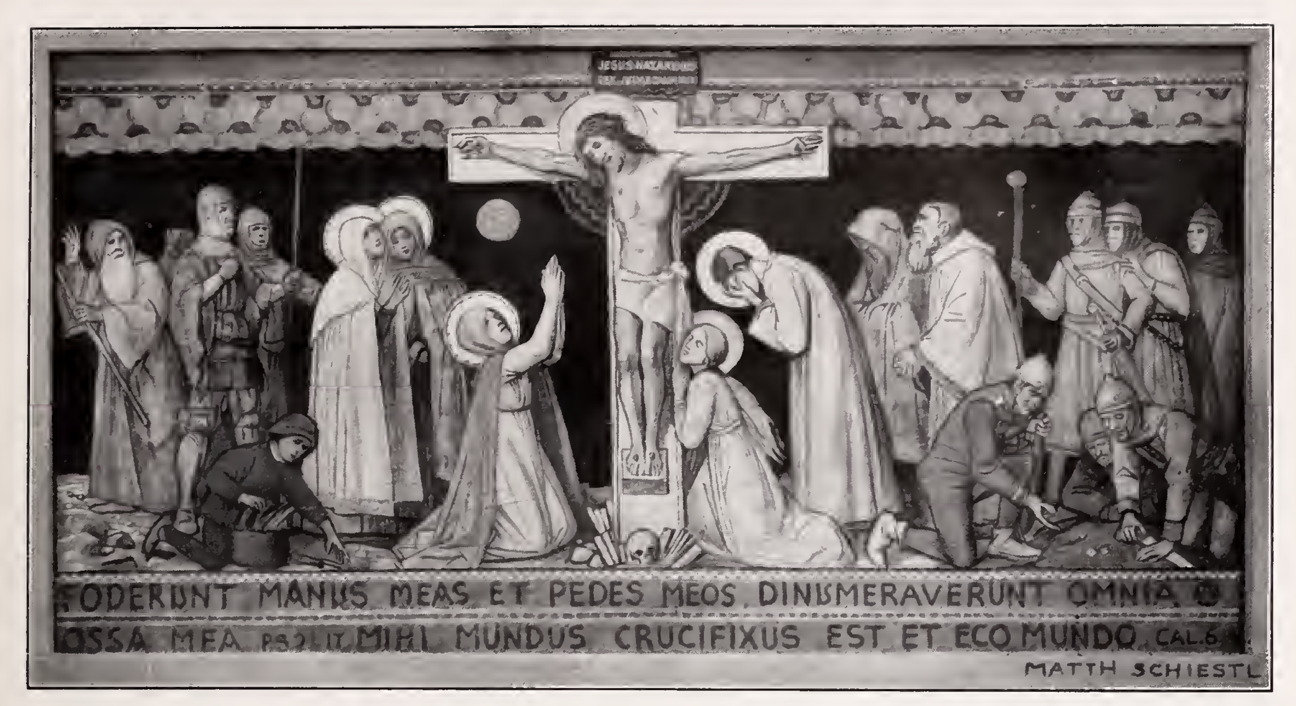




Martin Feuerstein pinx.

Verl. der Gesellsch. f. christl. Kunst, München

FISCHPREDIGT DES HEILIGEN ANTONIUS VON PADUA



MATTHÄUS SCHIESTL — KREUZIGUNG, ENTWURF

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Prof. Dr. KARL BONE

(Fortsetzung)

Ist man durch den schwarzbespannten, goldgeschmückten Eingang in den Bereich der christlichen Kunst hineingeschlüpft, so sieht man gegenüber dem Eingang eine schwarzbehangene Pforte, über der auf schwarzem Grunde das fahle Bild »Abend (Holzhauer und Tod)« von A. Hildenbrand (Pforzheim) hängt. Gewaltsam erfaßt von der Linken her im ersten Saale das große Gemälde »Christus im Reiche der Toten« von Mikael Skovgaard. Es dürfte nicht leicht sein, aus der ganzen Menge der Bilder ein geeigneteres für diesen ersten Platz zu finden; nicht als ob es das vollkommenste Werk wäre, nicht als ob es keinerlei Einspruch herausfordern könnte und müßte; aber es ist eine Konzeption der göttlichen Gewalt Christi über den Tod von größter Klarheit, geschlossener Einheit, monumentaler Fesselung eines Augenblickes und dabei von hochdramatischer Bewegung der Massen und des Lichtes. Am besten gelang dem Künstler die machtvolle Christusgestalt, wie sie die Arme so weit ausgebreitet, sie alle umschließend, die im Todesschatten wandelnd, nun seinem Lichte zueilen, wie sie Tod und Teufel niedertritt. Die Schilderung der zu Befreienden ist zu kraß und eintönig. Ob der Künstler die betreffende Stelle des Apostolikums richtig aufgefaßt hat, läßt sich schwer sagen. Das etwas lärmende Gemälde bildet für Arnold Böcklins bekannte Kreuzabnahme, die in der Nähe aufgehängt ist, eine schlimme Nachbarschaft, weil es die Vorzüge dieser Schöpfung totschlägt. Gerne wendet man sich der sinnigen Hl. Familie von L. Feldmann zu; in der Werkstatt des Nährvaters steht der Jesusknabe am Stuhle mit einem Buche und richtet eine tiefernste Frage an die jungfräuliche Mutter, die diese sichtlich nicht sofort zu beantworten weiß, Joseph aber, sein Hobelwerk unterbrechend, wendet sich hastig mit dem Ausdruck des Staunens den beiden zu. Mehr als W. Trübners in starker Verkürzung gesehener »Christus im Grabe«, ein durch beigemaltes Attribut und Aufschrift willkürlich individualisierter Akt und als solcher eine Bravourleistung, fesselt C. Strathmanns »Maria«, eine gesucht schnörkelige Komposition in der bekannten feinmusternden Ausführung:

Maria vor einem Dornbusch knieend, der in seinem ganzen Gezweige die Vorstellung der Dornenkrone heranzieht, ja in einer Zweigspitze unter Hinzunahme blutigroter Dornspitzen zu einem kronenförmigen Kerzenhalter sich gestaltet, aus dem sich eine flammende Kerze erhebt.

Es folgt ein kleines halbdunkles Kabinett, dessen rechte Hälfte einige Hauptwerke Fr. von Uhdes enthält, die linke solche von E. von Gebhardt, vom ersteren den »Christus«, das »Tischgebet«, die »Anbetung der Hl. drei Könige« und die »Predigt auf dem Meere«, deren lauschende ländliche Jugend unübertrefflich, auch kaum anachronistisch wirkend ist, Christus selber aber nicht viel mehr als ein »interessanter« Erzähler. Die von Gebhardtschen sieben Bilder stellen eine Stufenreihe dar von der »Himmelfahrt Christi« bis zum »Johannes« der letzten Ausstellung.

In der mittleren Abteilung des folgenden großen Saals, die wir durchschreiten, hängt gleich links der »Christus« von M. Muncakzy, ferner die Skizzen von P. Janssen und dessen Gemälde »Kommet alle zu mir« mit dem Kreuzträgergedränge (Abb. s. erste Sonderbeilage des zehnten Heftes). Die lebhaften Farben in E. Pfannschmidts Kaseïnbildern und M. Seligers gesucht naivem, »Die Liebe hört nimmer auf« zeigen immerhin ein solides Können. Gerne verweilt man vor den vorzüglichen Bronzen von J. Limburg »Bischof Dr. Franz Zorn von Bulach« (Abb. Jg. IV, S. 8) und »Pius X.«, beide in Lebensgröße, auch wohl vor M. Streichers Marmorbüste »la Fede«.

Der folgende Saal, von der »Dresdener Zunft« eingenommen, führt schon in die Sphäre des Zusammengehens von Kunst und Handwerk, wovon später die Rede sein wird. Einige Bronzen von A. Höfer, A. Hudler und G. Wrba geben zu denken, während die äußerlich aufgebauten farbigen Studien zu einem Jüngsten Gericht von K. Rößler der Vertiefung bedürfen, wenn sie etwas werden sollen. Zwischen diesen beiden Wandmalereien hindurchschreitend, kommen wir zu den drei Münchener Sälen (19, 19a und 19b).

Es ließ sich von vorneherein erwarten, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, der fast alle in den Münchener Sälen vertretenen Künstler angehören, es sich angelegen sein lassen würde, eine vorsichtige und vielseitige Auswahl zu treffen und das Gebotene um so wertvoller sein zu lassen, je beschränkter der Raum war, der ihr zur Verfügung gestellt wurde. Die Münchener Kunst hat sich bescheiden müssen; aber sie hat keinen Schaden davon; denn die Besucher verweilen um so lieber bei ihr und kehren gern zu ihr zurück. Die Werke jener Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche nicht in München wohnen, sind in den anderen Abteilungen der Ausstellung untergebracht; so begegneten wir Feldmann bereits vorhin (S. 321), ebenso Limburg.



EIN SAAL DER AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST, DÜSSELDORF 1909
MIT GEMÄLDEN VON MARTIN FEUERSTEIN UND FRITZ KUNZ



FRITZ KUNZ GEISTLICHES GESPRÄCH
Aus dem Zyklus der Franziskusbilder. Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Trotz der erwähnten guten Plastiken vor der Eingangstür fühlt man beim Eintritt in den Münchener Mittelsaal eine Art Befreiung. Man ist wieder ganz in der Sphäre christlicher Kunst, aber nicht etwa in einem Museum alter Kunst oder gewerblicher Imitationen, vielmehr kommt die Gegenwart zu ihrem Rechte, hie und da vielleicht eher zu viel als zu wenig.

Das Auge ruht wohl zuerst auf der Porträtstatue des Bischofs P. L. Haffner (Mainz) von Georg Busch (Modell zum Grabmal im Dome zu Mainz); es ist ein vortreffliches Werk, und besonders ist es dem Künstler gelungen, die ernste Inbrunst und die geistvolle Fröhlichkeit ohne Widerstreit zum Ausdruck zu bringen, die in dem Verstorbenen zu einer so seltenen Einheit verschmolzen waren. In der benachbarten Plastik von V. Kraus tritt die Kreuzigungsdarstellung ihrem Zweck gemäß beherrschend in den Vordergrund; die Darstellung der Bitte »Unser tägliches Brot gib uns heute« bringt der Künstler durch die am Fuß des Kreuzes betenden Landleute, die aus Gründen der künstlerischen Gruppierung und wegen ihrer nebensächlichen Rolle am Altar in kleineren Maßen gehalten sind (Abb. S. 305 und 306).

Die »Madonna« mit Dornenkrone von G. Netzer ist ohne Aufschrift kaum als solche zu erkennen, aber eine ernste Leistung. Unmittelbarer religiös wirkt die Pietà von Buscher, über der schon mehr ein Zug erschöpfter Resignation liegt (Abb. S. 334). Hervorragend und voll Würde sind die Arbeiten von B. Schmitt, (Abb. S. 307—309), nicht minder das Hochrelief »St. Georg« von G. Wadere (Abb. Heft 2, S. 40) und desselben Künstlers Grabdenkmal für Erzbischof von Thoma (Abb. S. 39). Der »Lichtträger« von Fritz von Miller ist ein Weihegeschenk katholischer Edelleute Bayerns für die Dormitio B. V. Mariae. Davon findet sich bereits im 3. Heft, S. 91, eine Abbildung mit näherem Bericht. In der anderen Vitrine sind Goldschmiedarbeiten aufgestellt, unter denen eine stilvoll entwickelte Monstranz von Rud. Harrach mit Verbindung von Elfenbeinplastik hervortritt (Abb. S. 211); vorzüglich ist des nämlichen Künstlers Kelch mit Ähren und Trauben als Verzierung, die mit



JUSTUS WAGMILLER MARIÄ VERKÜNDIGUNG

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

vornehmer Zurückhaltung fast nur andeutend verwendet sind. Unter den Malereien des Saales interessieren vor allem die vorzüglichen Bilder von Leo Samberger »Christus« und »Erzbischof Dr. von Abert« (Abb. S. 313), dann mehreres von J. Huber-Feldkirch (Abb. S. 316 und 317), der noch zu erwähnen sein wird; K. Schleibners »Flucht nach Ägypten« ist gefällig. Ausdrucksvoll und warm in der Farbe ist J. Albrechts »Hl. Benno« (Beil. zu H. V), C. J. Becker-Gundahls eindrucksvoller »Christus am Kreuz« ist als »unvollendet« bezeichnet (Abb. S. 330).

Der kleine Saal zur Rechten gehört drei Meistern: M. Feuerstein, G. Fugel und Fr. Kunz, alle drei bekannt und bewährt. G. Fugel greift hier in Auffassung und Behandlung am weitesten zurück und weiß neueste Errungenschaften damit zu verschmelzen; die Szenen »Berufung Petri« und «Sehet das Lamm Gottes« sind groß gesehen (Abb. S. 392 und 303). Beim Abendmahl (Abb. S. 301, vgl. die erste Fassung auf S. 293 des vierten Jhrgg.) ist der Moment der Danksagung und Segnung des Brotes gewählt; unter den Aposteln sind vortreffliche Köpfe. M. Feuerstein bringt lebhafte Farben und sein Stil weist nach Paris, wo er seine zeichnerische Meisterschaft und die gefällige Komposition sich aneignete.

Stark eigenartig und individuell ausgeprägt ist Fritz Kunz; man freut sich; einige seiner Illustrationen zu Federers »Franz von Assisi« hier im Original zu sehen. Die beiden Skizzen zu einem Marienleben sind von eigenartig starker farbiger Wirkung. Um den Künstler genauer kennen zu lernen, hält man sich am besten an die beiden größeren Franziskusbilder (Abb. S. 323). Da erkennt man das ganz Persönliche seiner Art; ja, das Persönliche ist so stark, daß es gewissermaßen selber »Art« wird.[1])

Als Mittelpunkt des Saales zur Linken zieht

[1]) Wir erinnern an das im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst erschienene Werk: Der hl. Franz von Assisi, von Fritz Kunz und Heinrich Federer. D. Red.

der farbenleuchtende Bischofsstuhl für Bamberg, an dem Architekt Romeis als Entwerfender, Bildhauer Pruska als Urheber der plastischen Modelle und Hofsilberarbeiter Harrach als Ausführender zusammenarbeiteten, die Augen an. Es ist ein prächtiges Werk in edelstem Stilgefühl, für das heutige Auge auf den ersten Blick fast zu prächtig. Aber man muß bedenken, daß das Werk für das Halbdunkel eines romanischen Domes bestimmt ist; auch gewöhnt sich das Auge selbst in der jetzigen Aufstellung schnell daran und empfindet das Wohltuende des harmonischen Zusammenstimmens der Metalle (Vergoldung, grünliche Bronze, schwärzlichoxydiertes Silber), der Halbedelsteine, der Tönungen im Hintergrunde und in den Flachreliefs. Alles einzelne ist in Zeichnung und technischer Ausführung beachtenswert, — ein Werk ersten Ranges. Unter den Plastiken ragen die Reliefs von H. Schiestl aus der Pfarrkirche zu Dorfprozelten (hl. Wendelin und hl. Rochus) hervor, neben ihnen der hl. Benediktus von J. Scheel (Abb. S. 332). Von dem genannten Heinrich Schiestl sieht man eine ergreifende Kreuzwegstation in Relief im Umgang um den Ehrenhof (Abb. S. 319). Von den Gemälden des Saales sind die meisten Entwürfe für monumentale oder dekorative Kirchenausmalungen. Sehr anziehend sind die Entwürfe zur Ausmalung von Apsis und Chorwand einer Kirche von J. Guntermann vor allem durch die vortreffliche Behandlung von Zeichnung und Farbe (Abb. S. 293). Wirkungsvoll ist der Entwurf für die Ausmalung der Taubstummenkirche in Dillingen von Th. Baierl, mit dem Altarmodell von Jakob Angermair (Abb. S. 306). Die flotten Entwürfe von W. Köppen, die ausgeprägt modern empfunden sind, zeigen gleichwohl ein ernstes Studium der Alten und streben deren Größe an. Hervorzuheben sind in diesem Saale noch die von B. Locher trefflich gezeichneten »Vier Evangelisten«.



GEORG SCHREYÖGG — LEHRENDER CHRISTUS
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Es sind übrigens nicht alle Münchener, die die Ausstellung für christliche Kunst beschickt haben, in diesen drei Sälen vereinigt. So sind Gabriel Max, Echtler, Uhde, Flesch-Bruningen u. a. Münchener. Gabriel Max geht in



ANTON HESS MADONNA, MARMOR
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

seinem »Christus« noch über das längst bekannte Übermaß des Weichlichen und darum auch innerlich Flachen hinaus. Ihm neigt sich A. Echtler in seiner »Mater dolorosa« zu. Es ist nicht zu wünschen, daß diese Art gesuchter Weichlichkeit, die zu technischen Spielereien und Virtuositäten hinabsteigt, in der christlichen Kunst Platz greife. Gefällig sind die Bilder »Christus« und »Madonna« von Ludmilla von Flesch-Bruningen.

Gehen wir nun zurück durch die Münchener Säle zu den Werken des stillen Frankfurter Meisters W. Steinhausen, dem ein besonderer an den Saal der Feuerstein, Fugel und Kunz anstoßender, zu den Dresdenern zurückführender Raum (Nr. 16) gegeben worden ist. So günstig und reich ist der Künstler hier in Düsseldorf wohl noch nicht vorgestellt worden. Man erkennt seine Tiefe und seinen Ernst, auch die Vorzüge seiner Behandlungsweise. Und doch gehört eine sozusagen persönliche Sympathie dazu, vollbefriedigt zu sein. Eine oft neblige Unbestimmtheit, die bisweilen wie Zaghaftigkeit aussieht, beunruhigt, ohne in den Kreis des Geheimnisvollen zu versetzen. So wirkt z. B. die geheimnisvolle Spannung bei der Brotausteilung (unter der Kreuzigung des Bremer Altarbildes) höchstens wie Neugier. Steinhausen ist nicht der Künstler, der dem Idealismus Kraft und Klarheit erhalten lehrt und die irrige Meinung widerlegt, daß Kraft und Klarheit dem Naturalismus und Realismus ausschließlich eigen seien. Man sollte nicht übersehen, wie viel mehr Kraft und Klarheit in Steinhausens Zeichnung liegt, als in seinen Gemälden, bei denen doch Farbe und Farbengegensätze mitwirken könnten; das ist ein Punkt von allgemeiner Bedeutung und mag daran erinnern, daß nicht der Dichter allein, sondern auch der Maler und selbst der Plastiker »der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit« empfangen hat.

(Fortsetzung folgt)





Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 o

ROMANISCHER CHOR UND TAUFSTEIN, ENTWORFEN VON PROF. KLEESATTEL (DÜSSELDORF); AUSMALUNG VON DÖRINGER; ALTAR VON PEHLE o o o o o o o o



AUGUSTIN PACHER — SANCT ANTONIUS

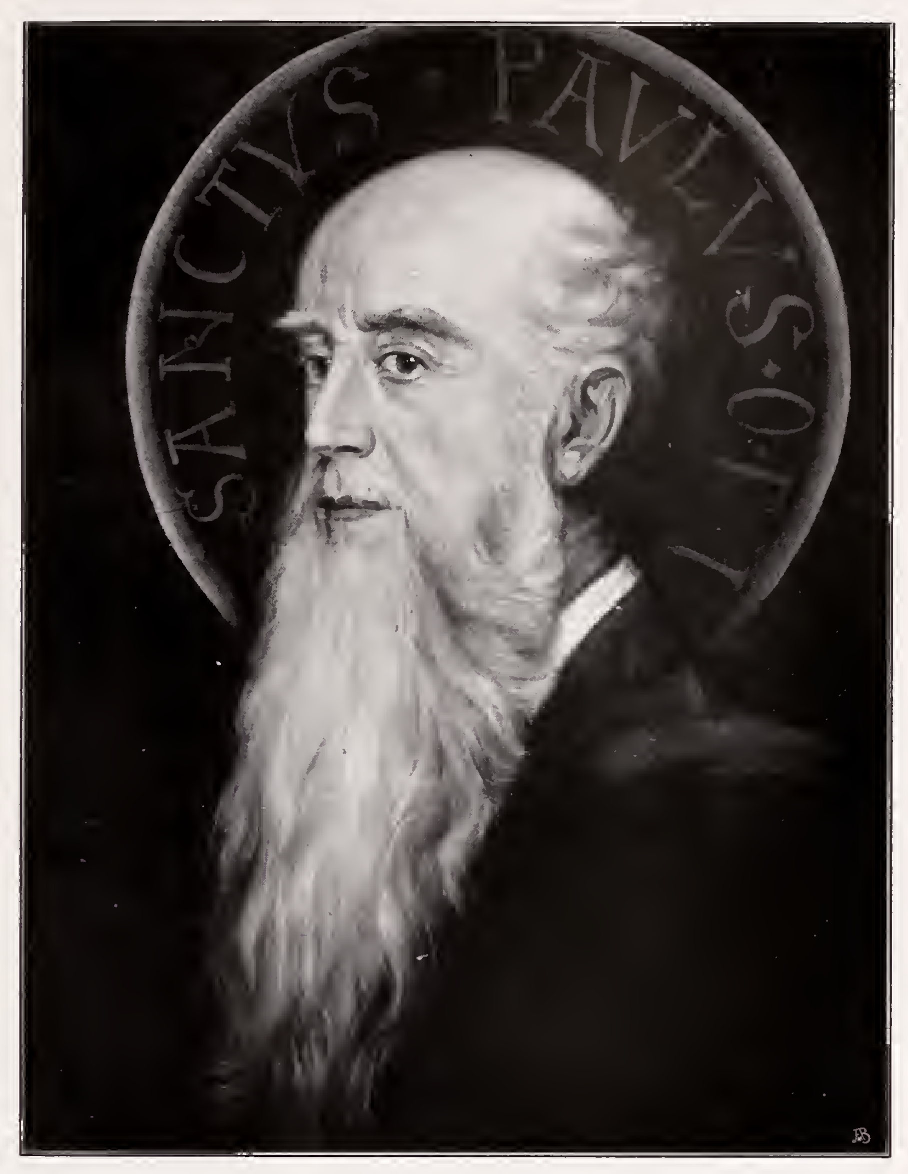
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

DIE X. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1909

Von FRANZ WOLTER

Die Kunstdarbietungen im großen Stile, die von Jahr zu Jahr nicht allein in Bayerns Haupt- und Residenzstadt veranstaltet, sondern in jeder, durch die Natur der Sache einigermaßen ähnlich veranlagten Stadt geboten werden, regen zu dem Gedanken an, ob denn auch wirklich das Publikum in ein näheres Verhältnis zur Kunst gebracht wird. Handelt es sich um eine internationale Kundgebung, wie in diesem Falle, so wird die Frage noch dringender. Was eine Nation, eine Generation verlangt, erhält sie und je stärker sich das äußerliche Leben entwickelt, je rascher die lockenden Vergnügungen des Alltags einander ablösen, je raffinierter die Leckerbissen der Tafel und Variété-Freuden ersonnen werden und je rascher die Autodroschken die Straßen durchsausen, je oberflächlicher und schneller wird auch die Kunst genommen, denn die Zeit zur Vertiefung fehlt, und wahrhaftig, um zur Kunst zu gelangen, gehört mehr Zeit als der bildungshungrige Mensch nur ahnt. Ein stilles Versenken, ein gemütvolles sich Ergehen kostet Zeit, darum nur schnell das Sensationelle, Packende und Pikante, das momentan reizt und erquickt, gekostet — nicht einmal genossen. Die Folgeerscheinung ist der Triumph der Technik, der äußerlich blendenden Mache, kurz das Virtuosentum. Wir stehen auch in dieser großen, fast 3000 Kunstwerke umfassenden Ausstellung des Glaspalastes durchwegs vor Problemen der Technik des äußerlichen Scheins. Ein ziemlich gleiches Niveau allüberall, der Höhepunkt des Malenkönnens mit unseren, nun einmal gegebenen Mitteln ist erreicht und viele, ja recht viele können malen und meißeln. Der Unterschied ist nicht mehr so groß wie in vergangenen Jahrzehnten, eine gewisse Gleichmäßigkeit ist fast erreicht. Es hat keinen Wert, dies zu beklagen oder hierüber sich zu ereifern, es ist nur die Pflicht des Chronisten, diesen künstlerischen Barometerstand abzulesen, denn das, was entsteht, entwickelt sich mit Naturnotwendigkeit in der Weltordnung. Die überaus hohe Bewertung des technischen Könnens charakterisiert im Zeitalter der Elektrizität, der Dampfmaschinen und des Luftschiffes unsere Epoche und wie von den rein technischen Erfolgen der neuesten Erfindungen alles berauscht wurde, so setzt auch als Spiegelbild die Kunst den höchsten Triumph daran, auch auf ihrem Gebiet zu zeigen, was mit den Mitteln der Farbe, des Pinsels und des Meißels geleistet werden kann. Die Freude, jede noch so erdenkliche Schwierigkeit zu überwinden, ist an die Stelle einer edleren, inneren Gestaltungskraft getreten. Die Wirkung auf die Seele, auf das Gemüt, das was man bisher in jeder Kunst vergangener Zeit als erste und heiligste Aufgabe ansah, mußte ersteren Bestrebungen weichen. Und doch sind noch genügend Dinge da, die als Offenbarungen echter, wahrhafter Kunst zu betrachten sind, Dinge, die uns über die Verkörperung der Idee, des Könnens vergessen machen.

Jedoch wird manches davon durch das blendende Feuerwerk der Mache verdunkelt und vieles, gar vieles kam überhaupt nicht zu Worte, weil ihm die Gunst der Ausstellungsleitung nicht schien. Der Laie hat überhaupt keinen Begriff, wie groß die Kunstproduktion in München im Laufe nur eines Jahres ist. Leicht könnte man mit diesem Material drei und vier Glaspaläste füllen und wahrlich das Schlechteste wäre nicht darunter, denn die Rücksichtnahme auf Gruppen und Kollegen, auf Macht, Ansehen und Kunstpolitik erfordert mitunter eine Binde vor den Augen, es wäre sonst nicht begreiflich, daß unter dem Guten so manch Schlechtes plaziert wurde und das nicht in den letzten Sälen. Dies sei von vorneherein aus Gründen der Gerechtigkeit gesagt.



FRANZ WOLTER — DER HL. PAULUS
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Im Arrangement der Ausstellung sind verhältnismäßig wenige Neuerungen gemacht worden. Im großen, der Plastik gewidmeten Vestibül rauscht der altgewohnte Springbrunnen, die Wände erstrahlen in einem nicht gerade angenehmen Gelb, das dem Flor der Blumen, welche das Wasserbecken umschließen, namentlich aber der Plastik keine günstige Folie verleiht. Etwas zu mächtig erhebt sich hier die Reiterstatue des hl. Wenzel in Bronze von J. V. Myslbeck, sie wirkt förmlich erdrückend. Neue Anregungen werden kaum von diesem stark akademisch gehaltenen Werk ausgehen, wie denn insbesondere das Ausland auf unsere einheimische Plastik, abgesehen von einzelnen tüchtigen Erscheinungen, wenig befruchtend einzuwirken imstande ist. Es stecken überall noch zu starke Anlehnungen an einmal überlieferte Schönheitsbegriffe und die Schablone ist oft allzu deutlich erkennbar. Zumal tritt in einer stärker als je geprägten Form eine manierierte Antike hervor, die noch frostiger erscheint als die Neubelebungen zur Empire-Zeit. Für uns Deutsche, für das ganze germanische Volk steht eine Kunst, die aus dem Volke sich herausgebildet, die wie die ganze Plastik des Mittelalters mit dem Geschäftsleben der Nation verwachsen war, unendlich viel näher als die schönste antikisierende Bildhauerei und wenn sie noch so stark die Grazie und die sinnfällige Schönheit einer vergangenen hohen Kunstblüte mit den äußerlich blendenden Mitteln der Technik heraufbeschwören kann. Recht lehrreich ist hier das Beispiel, welches Ferdinand von Miller in seinem »Christus« auf schrei-



CARL JOH. BECKER-GUNDAHL CHRISTUS AM KREUZ
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

tendem Pferde für die St. Annakirche in München gegeben hat. Der Künstler hat die Stelle der Apokalypse plastisch übersetzt, die da heißt: »Und siehe, ein weißes Roß, und der auf demselben saß, hatte einen Bogen und ward ihm gegeben ein Kranz und er zog aus, siegend, damit er siege.« Die edle, vornehme würdige Erscheinung des Christus hat der Meister in großzügiger Form und in einem persönlich eigenartigen Stil vortrefflich wiedergegeben und Roß und Reiter wie ein organisches Ganzes gebildet, daß alles wie aus dem Vollen heraus geschöpft erscheint. Weniges kommt diesem gleich, wie denn überhaupt die meisten plastischen Arbeiten ungeachtet ihrer Größe wenig monumentalen Charakter tragen. Man sehe darob den stark muskulösen Steinschleuderer, »In Gefahr« betitelt, von Richard Aigner an; die allerdings fleißig und lebendig durchgeführte »Ringergruppe« von Wilh. Haverkamp, die von südlichem Temperament belebte Danteszene »Der Styx« von Rutelli Mario oder die an Meunier erinnernde realistisch-malerische Bildnerei wie die »Wölfin« von G. Graziosi. Das alles sind ja an sich tüchtige Leistungen, aber es fehlt ihnen der Charakter, der große Zug, der jedes Kleinliche vermeidet. — Es gehören ferner hieher die trefflichen Arbeiten Gaetano Cellinis, die Statue des Bildhauers Prof. Sinding von Rasmus-Harboe und die im Ausdruck der Angst und des Schreckens ohne Übertreibung erfaßten Bauerngestalten von »Anno neun« von Christian Plattner. Alle diese an sich guten Leistungen könnten mit Fug und Recht in wenig größerer Ausführung dem Fach der Kleinplastik angehören.

Von wirklich großzügigem Charakter sind die Bronzebüsten von Robert Diez und ein drittes Werk, ein wuchtiger Kopf einer Löwin in rotem Marmor. Das hat etwas von antiker Art mit modernem Geiste beseelt. — Zu unruhig in den Gewandpartien erscheint die sonst wirkungsvoll erdachte Marmorgruppe »Der Abgrund« von Pietro Canonica, im krassen Gegensatz hierzu steht das klobige, an mittelalterliche rustikale Steinmetzarbeit gemahnende Reiterstandbild von Franz Metzner. In einfach schlichter Haltung, im Zivilanzug mit Hut und Stock ist das durchaus ähnliche Standbild des Grafen Konrad v. Preysing von Georg Busch gegeben (Abb. III., Jg. S. 231), gut



ROSE PLEHN-LUBOCHIN — DER HL. FRANZISKUS SEGNET DIE TIERE

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



JOSEPH SCHEEL HL. BENEDIKT (HOLZ)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

studiert und an Altes erinnernd der »Eros« von Artur Volkmann, jedoch dürfte die stark fleischliche Abtönung dem Werke an Gefälligkeit Abbruch tun. Wie denn überhaupt in der Patinierung und Fassung der plastischen Werke entweder des Guten zu viel oder zu wenig getan wird. Es müssen doch Büsten lebender Menschen einerseits nicht Ausgrabungen gleichen, die eine tausendjährige Patina tragen, anderseits auch nicht einer Figur aus dem Wachskabinett zum verwechseln ähnlich sein. Unter den stark vertretenen weiblichen Akten sind erwähnenswert die ins Süßliche hinübergleitende »Salome« von Emil Epple, »Das schlafende Mädchen« von Luigi Secchi, »Nach dem Bade« von Oskar Garvens. Herber und strenger in der Form ist das »Tugend« betitelte Werk von Giuseppe Romagnoli. Hervorragend hat sich Heinrich Wadere mit vier Werken eingestellt, von denen das Relief der Tänzerin durch die feine Bewegung und das große Grabmonument durch den Adel der Form und des Ausdrucks fesseln.

Eine ausgezeichnet in tiefstem Schmerz sich windende Gestalt, eine Art Niobide schuf Ödön Szamovlsky. Selten ist die Tragik so wuchtig zum Ausdruck gekommen, daß man den Akt an sich, das Fleisch ganz vergißt, wie bei dieser Figur. — An Büsten und Kleinplastiken ist wirklich kein Mangel und manches hier sowohl wie bei den Ausländern hätte man weglassen können. Entzückend, wenn auch nicht direkt zur Kleinplastik gehörend, ist das weich und voll modellierte »Brunnenbuberl« von Ed. Beyrer, wie denn von diesem talentvollen, aufstrebenden jungen Künstler noch sonst treffliche Büsten, u. a. die vom Maler Leo Putz, aus der großen Menge hervorragen. Ein fleißig durchgeführtes, dabei in der Auffassung lieb und natürlich wahr empfundenes Aktfigürchen in Elfenbein brachte Karl Kiefer. Sehr begrüßenswert ist es, wenn wieder dem edlen Material, wie in diesem Falle, größere Aufmerksamkeit geschenkt wird, und gerade das Elfenbein ist, wie das alle Kulturepochen von der Antike an es beweisen, geschaffen zum plastischen Schmuck. Von Valent. Winkler sehen wir neben einem entzückenden lachenden Kinderköpfchen in Marmor eine ausgezeichnet beobachtete Dogge und eine vortreffliche Hirschgruppe in Bronze. Recht lebendig wirken die gut bewegten, vergoldeten Bronzen »Eulenspiegel« und »Minnesänger« von Franz Bernauer. Hübsch in der Auffassung sind auch der »Kegeljunge« von Carl Pieper und die singenden Chorknaben von Christ. Stüttgen. Daß die Bildhauer wieder mehr zum Holz greifen, ist ebenfalls erfreulich. Wir haben in der Ausstellung davon einige ganz tüchtige Proben. Neben Th. v. Gosen kommt Charles Amgst mit seinem den Charakter des Materials entsprechend schnittig behandelten »Handwerker« in Betracht.

Einer merkwürdigen, mehr und mehr in Mode kommenden Unart, die von dem Pariser Meister Rodin ausging, muß noch Erwähnung geschehen, und das ist: der Kultus des Torsos, vielmehr des Bruchstückes. Wir haben gerade heuer von dieser Art verschiedene Proben,

die nicht glücklich genannt werden können, u. a. von A. Hanak, Henri van Perck, Ivan Mestrovic etc. Letzterer Künstler hat in seinem Fragment wohl das Beste geleistet, wie denn diese Plastik, vom Gesichtspunkte der Kunst aus betrachtet, hoch dasteht; trotzdem bedauert man die schlecht abgeschnittenen Arme der willkürlich verstümmelten weiblichen Figur, die nicht als Zufallszerstörung, sondern als beabsichtigte erscheint, und dies hebt einen großen Teil des künstlerischen Genusses auf.

In der kleinen, aber äußerst erlesenen Gesellschaft der Secessionsplastik treffen wir durchaus gute Arbeiten. Da sind vor allem die dekorativ figürlichen Schildhalter vom Hamburger Bismarck-Denkmal von Hugo Lederer, die acht plastischen Werke von Hermann Hahn, darunter die antikisierende Reiterstatue, die vorzüglich beobachteten Tierdarstellungen von Fritz Behn, dessen Talent auf eine großzügige Form gerichtet ist. Eine ganz außerordentlich einfache, aber um so eindrucksvollere Leistung ist der große afrikanische Leopard. Eine Reihe trefflicher Bildnisbüsten sind noch zu nennen von Heinr. Jobst, Cipri Ad. Bermann, Alex. Oppler und Theod. v. Goosen.

Ist es schon bei der Plastik schwer, die Gebilde der Kunst, die mit dem geistigen Auge gesehen werden sollen, um wahrhafte Würdigung zu finden, in beschreibender Form dem Leser vorzustellen, so ist diese Schwierigkeit bedeutend größer bei der Malerei und den graphischen Künsten. Es ist auch schlechterdings unmöglich, die überaus verwickelte, nur durch persönliches Erlebnis zu erfassende, sinnliche Erscheinung der Kunst so vor die Augen des Lesers zu stellen, daß eine subjektive Vorstellung eines anderen exakt verstanden werden kann. Hieran hindern schon allein die nie vollkommen gleich richtig aufgefaßten Anwendungen von Worten und Vorstellungen, trotz einer gewissen, einmal übernommenen Konvention. Wenn daher eine ganz genaue beschreibende Behandlung der Kunstobjekte im folgenden hinter sachlichen Erwägungen und Betrachtungen allgemeiner Natur zurücktreten muß, so glauben wir eher etwas für das Verständnis zur Kunst beigetragen zu haben, als wenn wir den Ton einer angenehmen und unterhaltenden Stimmungslektüre anschlagen.



HERMANN KRAHFORST DREIKÖNIGENBILD
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Betreten wir, bevor wir den Rundgang durch die Gruppen der Münchner Kunst fortsetzen, ein kleines Sanktuarium, das den Namen Fritz Aug. v. Kaulbach trägt. Wir kennen den vornehmen Künstler von starker Persönlichkeit schon lange in seinen Leistungen und vermögen nichts Neues zu seiner Charakteristik zu sagen. Und doch, halten wir Umschau in allen Sälen des weiten Hauses, wir

finden selten diese Abgeklärtheit, diese Ruhe und Sicherheit, wie hier. Es liegt in all den Gebilden der Malerei etwas, man möchte sagen Zeitloses, etwas, das nicht heute und morgen gilt, sondern von dauerndem Werte im Wechsel der Zeiten und Moden ist. Mit einer Fülle von neuen hervorragenden Schöpfungen hat er das kleine, mit roten Teppichen ausgestattete Gemach geschmückt. Kostbare Möbel geben dem Gesamten einen behaglichen Eindruck. Vor allem aber erfreut in den letzten Werken die Klarheit und Frische der in unmittelbarem Schaffen vor der Natur entstandenen Bildnisse, und in dieser Richtung hat der rastlos wirkende Künstler wieder einen weiten Schritt nach vorwärts getan. Als besondere Anziehungspunkte sind einige Damenbildnisse zu nennen. Kaulbach ist ja der Schilderer des weiblichen Geschlechtes; wir nennen hier eine Dame in Weiß, mit einem Früchtenkorb, eine sitzende weibliche Figur, welche die Züge der Gattin des Meisters trägt, ein weiteres Damenporträt in heller Gewandung. Daneben kommen besonders die Bildnisse seiner Kinder in Betracht. Der Künstler hat von Jahr zu Jahr stets malerische Berichte über die eigenen Sprößlinge gegeben und diesmal von bedeutender künstlerischer Kraft. Hieher gehört auch das Doppelbildnis der Prinzen Luitpold und Albrecht von Bayern, die, in helleuchtende Landschaft gestellt, in brüderlicher Eintracht an dem vertraulichen Täubchen sich erfreuen, das der ältere der Brüder auf der Hand trägt. In majestätisch feierlicher Haltung, wie zum Opfertische schreitend, sehen wir die Tänzerin Ruth St. Denis, dann wieder ein kostbares Tulpenstück, Skizzen und Studien kleineren Formats oder eine farbenfreudige Landschaft — kurz, eine Fülle des Erlesenen, die uns über die Welt des brutalen Alltags und nicht weniger der so vielen brutalen Malerei zu einer schöneren, idealeren erhebt. — Will man ganz gerecht sein, so darf man freilich den wichtigen Faktor nicht unbeachtet lassen, daß Kaulbach vor allen andern Ausstellern ein gewaltiger Vorteil eingeräumt wurde, indem er in der Lage war, sich alle andern Kunstgenossen fern zu halten, für seine Bilder die vorteilhafteste Beleuchtung einzurichten, die Umgebung zu ihnen zu stimmen und durch die elegante Ausstattung seines Raumes die Besucher und Besucherinnen, wenn nicht zu hypnotisieren, so doch in eine gehobene Verfassung zu versetzen.

THOMAS BUSCHER PIETÀ
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

In den Sälen der Münchner Künstler-Genossenschaft mit Deutschland treten wir dann auf schon realeren Boden. Es herrscht viel Geschmack vor, aber auch das Gegenteil. Das kommt davon, daß, wie ebenfalls in anderen Korporationen, eine persönliche Freundschaft, Zugeneigtheit, kameradschaftliche Gesinnung, endlich Zugehörigkeit zu einer Gruppe, bis zur Verleugnung des eigenen künstlerischen Gewissens führt. Sind solche Faktoren für weniger im Vordergrund des Interesses gelegene Säle entschuldbar, so wird gleich die Harmonie dort gestört, wo zuerst das redliche Bestreben bemerkbar war, die Kunstwerke nach ihrem wirk-



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 o o o o o o o o o o
Mit Genehmigung der Münchner Graphischen Gesellschaft Pick & Co., München o o o o o o o o o o o o

◎ ◎ KASPAR SCHLEIBNER
FLUCHT NACH ÄGYPTEN



L. CASTEX BETRACHTENDER MÖNCH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

lichen Werte zu ordnen. Gleich in den ersten Sälen fällt dies auf, wenn man das ungemein delikate Interieur mit der Dame in heller Kleidung von Carl Albrecht in Vergleich zieht mit ähnlichen Themen. O. Freiwirth-Lützows »Gevatterin« macht hier eine rühmliche Ausnahme, der Künstler führt uns in die Zeit unserer Urgroßväter zurück und schildert mit feinem Verständnis für Licht und Schatten ein behagliches stilles Heim von warmer Beseelung der Gestalten. Daß selbstverständlich die altbekannten Namen im Reiche der Kunst, die Defregger, Grützner, M. Schmid, L. Willroider, J. Wenglein, J. Wopfner, F. Simm, A. Fink, Walter Firle, G. Papperitz nicht fehlen, sei nur erwähnt. Von zwingender Stimmungsgewalt sind sowohl die Schnee- und Gebirgsbilder, als namentlich »Die Hochsee« von Hans von Petersen. Gerade in letzterem Gemälde verstand es der Künstler, wieder jene Note hineinzutragen, die von der Unendlichkeit des Meeres in seiner elementaren Gewalt kündet. Ganz anders sieht G. Schönleber die weltumspannenden Gewässer. Sein »Abend am Strande« mit dem einsamen Boot gleicht einem friedlichen Volkslied und A. Bachmann und K. Boehme haben ebenfalls in ihrer Art Beisteuer zu jenen Vorwürfen geleistet.

Die religiöse Malerei verschwindet von Jahr zu Jahr mehr aus den offiziellen Ausstellungen, sie wird wohl von tüchtigen Künstlern noch gepflegt, aber sie genießt gar keine Anerkennung. Kaum ein Dutzend Gemälde religiösen Inhalts ist in dieser großen Bilderschau zu finden. Eines der bedeutenderen Werke ist »Die Verehrung der Reliquie des heiligen Blutes in Brügge« von Max Gaisser. Das in Form des Triptychons angelegte Werk zeigt im Hauptbilde die versammelten Gläubigen, welche der vom Priester in kostbarer Fülle dargebotenen Reliquie ihre Andacht bezeigen, während auf den Flügelbildern das äußerliche Straßengepränge der Prozessionen als wirksamer Gegensatz zur stillen Feierlichkeit gestellt ist. Das Weihevolle der Handlung ist dem Künstler in vortrefflicher Weise gelungen und spiegelt sich in den grobknochigen echten Typen flämischer Bürger und Landleute jene tiefe Frömmigkeit wider, welche dieser uns stammverwandten germanischen Rasse so charakteristisch ist. Selten hat Gaisser, von dem wir manch treffliches Bild gesehen und auch auf der Ausstellung sehen können, etwas geschaffen, was so frei von Schablone, so frei von jeder Herkömmlichkeit, einen solch starken Eindruck hervorzurufen geeignet ist.

In ähnlicher Weise läßt sich dasselbe, mutatis mutandis, von Otto Strützels großem weitzügigem Gemälde »Gewitter an der Isar« sagen; ein Bild, das mit in erster Linie von den im übrigen zahlreichen Landschaften zu nennen ist. Es schließen sich diesem Meister hier an: Hans Prentzel »Der Heidehügel«; Josue von Gietl »Trüber Märztag«; Otto Gampert »Herbstmorgen im Schleißheimer

Moos« und »Ein Sommertag«; A. Dierks »Landungsbrücke« und Kaiser-Eichberg »Frühlingsabend im Luch«; C. Bracht »Die drei Türme im Gauertal«; Robert Curry »Märzschnee« und Gregor v. Bochmann »An verlassener Heerstraße«; A. Schüler »Ostertag«; H. Licht »Landschaft an der Mündung der Havel«. Angenehme Überraschungen bieten einige Künstler, die bisher wohl immer geschmackvoll, aber nicht so ganz sicher auftraten und die diesmal in einigen Bildern eine vornehme und gefestigte Künstlernatur verraten. Hieher gehören Jul. Schrag mit einigen farbig gesehenen Interieurs, Wilhelm Immenkamp mit dem Bildnis Dr. W. Raabes, M. Hartwig »Im April«, Theodor Winter »Frühling«, Pet. Kraemer »Bildnisstudie«, Fritz Bayerlein »Park im Schnee«, August Rieper mit einigen leuchtenden Innenräumen, H. Linde »Braudiele in Lübeck«; Hans Blum »Im Gemüsegarten«. Vorzüglich ist ein farbensattes Interieur von Klara Walther mit feinem Schmelz der Töne, in brillanter Technik wiedergegeben.

Von altmeisterlicher Kraft und zeichnerischer Vollendung, doch unserem Gefühl nicht fremdartig, sind die bis ins kleinste Detail durchgeführten Bauernköpfe von Georg Schildknecht. Auch das ist eine Malerei, die abseits steht vom Alltagsgeschmack, der immer mehr droht zu verflachen und demokratischer zu werden. Von bewährter Virtuosität sind F. Grässels »Enten«, wie Jul. Adams »Katzen«, die, wohl unerreicht in ihrer ganzen Rasseneigenartigkeit, von keinem anderen Künstler so gemalt werden. Stark vertreten ist das Beleuchtungsproblem, sei es, daß eine natürliche oder eine künstliche Lichtquelle gesucht oder gestellt wurde. So schildert A. Graf Courten den von der Lampe erhellten sterbenden Wilhelm nach Heines »Wallfahrt nach Kevelaer«, wie die Gottesmutter ihn zu sich ruft; A. Wilkens eine in ähnlichem Effekt gemalte »Hochzeit auf Fano«; Wilh. Claudius »Böhmische Dorfmusikanten«, die unter Festesbeleuchtung zum Tanz aufspielen; Ferd. Dorsch ein »Lampionfest«. Diese Art technisch geschickt gelöster Probleme kehrt nun auch in den übrigen Abteilungen, in den verschiedenen Variationen wieder. Die gefährliche Klippe des Schwarzmalens wird meist glücklich umschifft. Eigenartig dunkle und helle Farben werden gefunden, die gerade bei solchen Wirkungen eine wertvolle Bereicherung für unsere Ausstellungsmalerei bedeuten. Es kommen Bilder zustande, die auf den Gegensatz gerichtet sind und aus der Allgemeinheit herausfallen sollen. Gerade aus diesen, vom malerischen Standpunkte aus berechtigten Erwägungen erwächst der Wert solcher Gemälde, die ins dekorative Gebiet hinüberragen.

Unter den poetisch veranlagten Künstlern



L. CASTEX ST. JOSEPH

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

kommt in erster Linie A. Kühles in Betracht. Er gehört zu den wenigen Malern, welche die Natur als Basis ihres Schaffens wählen, weder sie nachmachen, noch ihre Motive sklavisch benützen, sondern ihre Ideen, ihre Welt in die Werke hineintragen, die uns mehr interessieren als das alte Winkelwerk der Städte und Burgen selbst, welche Kühles z. B. als Vorwürfe wählt. Die Kunst hängt mit dem menschlichen Empfinden so eng zusammen, daß sie, sollte sie den Anschluß an die Empfindungen des Gemütes verlassen, einer wurzellosen Pflanze gleicht, die schnell dahinwelkt. Am schönsten hat Kühles diesen Anschluß in dem von idyllischem Zauber umwehten Bilde »Im Krug« gefunden. Auf diesem Wege weiterschreitend, wird er uns noch manch schön gemaltes Gedicht schenken.

Von den zahlreichen Bildnissen sind wenige charaktervolle Leistungen zu verzeichnen, manches wirkt direkt gleichgültig. Hervorragend ist das umfangreiche Gemälde von Hub. von Herkomer »Die Jury der K. Akademie der Künste in London 1907.« Der leidige, branstige Ton, den auch die Landsberger Bilder besitzen, kehrt auch hier wieder, sonst ist das gewaltige Bild mit jener alten Faustfertigkeit gemalt, wie wir sie von dem zum Engländer gewordenen Deutschen kennen. Alois Erdtelt ist neben seinem trefflichen Selbstbildnis mit einem tüchtigen Kinderporträt vertreten; Alexander Fuks mit dem schönen vom Kunstverein her bekannten Porträt seiner Gattin, ebenso Frank-Kirchbach's Bildnis seines Bruders, ferner H. Best, Leonhard Blum. Recht kräftig im Ton ist das Reiterbildnis von Richard B. Adam, vornehm und zart in der malerischen Behandlungsweise das Porträt des Freiherrn von Münchhausen von R. Schulte im Hofe. Von diesem Werke aus finden wir den Anschluß an die Luitpoldgruppe. Eine merkliche Trennung von dieser und der Genossenschaft ist durchaus nicht bemerkbar. Im Gegenteil, die ältere Korporation gewinnt von Jahr zu Jahr mehr an Frische, wogegen die Luitpoldgruppe an Blutleere zu erkranken droht. Nichtsdestoweniger finden wir hier die alten, bewährten Kräfte und meist sogar an derselben Stelle wie alle Jahre, gerade so, als ob diese gepachtet wäre. Es läßt sich daher über die meisten Künstler nichts Neues sagen; zumal bleibt Fritz Baer seiner Art treu. Das Bild vom Pilsensee sowohl als die »Morgenstimmung in den Bergen« schließen sich seinen früheren Bildern an; das Vorherrschen der technischen Mache, das Arbeitenlassen des Materials war von jeher Baers Stärke, damit soll der großen Anlage und Anschauung nicht zu nahe getreten werden. Ebenfalls mit stark technischen Mitteln arbeitet Hans Heider, sein herbstlicher Tannenwald ist wohl unter den übrigen Bildern das beste. Weit einfacher und schlichter erscheint die großgedachte Landschaft von Ernst Gerhard »Sturm im öden Land«. Eine ernste, fast dämonisch wirkende Stimmung liegt über der trostlos weiten Ebene. Karl Küstner hat in die verschiedenen neuartigen Motive eine Bereicherung hineingetragen, die erfreulich zeigt, wie selbst ein schon längst zur Reife gediehener Künstler weiterschreiten kann. Koloristisch interessant und wirkungsvoll sind die tiefbeseelten Landschaften von Wenzel Wirkner; sie stechen um so bestimmter aus der Menge heraus, die nur aufgenommen worden zu sein scheint, um für die besseren Bilder eine halbwegs günstige Bei- oder Unterordnung zu schaffen.

Recht gute Naturstudien, positive Malereien, die Routine und Technik voraussetzen, sind die drei Arbeiten von Heinrich Brüne. Es wird wohl niemand geben, der die beiden weiblichen Akte, vom modern technischen Standpunkte aus betrachtet, nicht vortrefflich finden wird. Diese Studien sind mit den einfachsten Mitteln kräftig und sicher heruntergeschrieben. Von einer Studie oder Skizze kann man schlechterdings nicht mehr verlangen. Aber schließlich soll das alles nur Mittel zum Zweck sein, denn die Notwendigkeit, mit den zeitgenössischen Errungenschaften eine geistige, gedankenvolle antinaturalistische Kunst zu schaffen, die Technik, Form und Linie in den Dienst der Idee stellt, dürfte wohl nicht unberechtigt sein. Brüne hat das Talent dazu und wir können bei seiner Jugend hoffen, noch einmal schöne Resultate seiner Kunst in edlerem Gewande zu sehen. Ähnliches gilt von Georg Mayer-Franken, der aber im Kolorit noch nicht das Lockere, Leichte erreicht hat. Rudolf Schiestl erfreute hier, wie ebenso sein Bruder Matthäus in den anderen Räumen der Genossenschaft mit einem köstlichen Bildchen von echt deutscher Biederkeit; R. Willmann mit einem in altmeisterlichem Charakter gehaltenen »Fasan und Perlhuhn«. Edel und vornehm in der Form ist der allerdings nicht modern gemalte, dafür um so ansprechender in der beabsichtigten Idee gehaltene Frauenakt »Vanitas« von Alb. Lang. Walter Thors eigenartige Mosaiktechnik kommt wieder am schönsten in einigen Bildnissen zur Geltung, unter denen das Doppelbildnis des Malers und seiner Frau am glänzendsten und ausgeglichensten, auf einer erstaunlichen Höhe des Könnens angelangt ist.



LOUIS CASTEX KOMMUNION DES HL. STANISLAUS
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Recht buntfarbig und heiter geht es in der Scholle zu. Daß ein Weiterschreiten auf diesen zur rein dekorativen Wirkung zielenden Effekten nicht möglich ist, wurde schon früher betont, trotzdem muß man mit Freuden anerkennen, daß die starken Talente sich mäßigen, sowohl in Extravaganzen als in Formaten der Bilder. Das stärkste Talent ist unstreitig Fritz Erler, er stellt eine Kollektion Bildnisse aus, von unerhörter Farbenfreude. Vor tapetenartig gemusterten Wänden malt er die Menschen mehr als farbige Erscheinungen, denn als Individuen. Um dies recht zu verstehen, muß man sagen, er malt sie im Gegensatz zu Lenbach als Stilleben, sie sind Licht- und Farbenträger, wie etwa ein Blumenbukett es sein kann. Auch das ist ein Ziel der Malerei, wenngleich nur ein dekoratives, ein zum Plakat hinneigendes. Am besten kommt dies Prinzip in dem Bildnisse einer Dame in Rot und dem eines Herrn in Schwarz und Rot zur Geltung. Von den weiblichen Akten, die ja stets gern als Motiv in der Schollegruppe gewählt werden, überragt der in Freilicht gemalte von L. Putz nicht allein alle andern, sondern auch die sonstigen Arbeiten dieses



M. MUNKACSY CHRISTUS (STUDIE)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909.
Copyright by Könyves Kalmán A.-G., Budapest

strebsamen Künstlers. Als weitere bedeutende Arbeit muß das große Bild »Mutter Erde« von Rob. Weise anerkannt werden. Wir sehen eine Frau mit Kindern in weiter Landschaft, Getreidefelder dehnen sich aus und Sonnenglut und Farbenglanz belebt die schlichte, aber groß und mächtig empfundene Gruppe. Weise gehört sicherlich zu den Besten der Scholle. Walter Püttners »Musikanten«, um einen grüngedeckten Tisch versammelt, zeigen einen koloristischen Reiz, aber auch hier steht dem rein künstlerischen Prinzip die dekorative Art entgegen, die wenig Wert auf die Qualität der Malerei selbst und noch weniger Wert auf die feineren Abstufungen der Töne legt. In weit höherem Maße verfällt in diesen Fehler Franz Voigt mit seinen drei Bildern und auch Ad. Münzer ist nicht davon freizusprechen, obgleich die Dame im Grünen im grünen Gewande auf eine harmonische Gesamtstimmung hindeutet. Ein von diesen mehr abseits stehender Künstler, der innerlicheres Versenken in die Natur bei all seinem Schaffen bekundet, ist Erich Erler und sind sein »Sommer« und »Stiller Tag« von eigenartigem Reiz, der noch Besseres erhoffen läßt. Der allgemeine Eindruck dieser Säle sowie der folgenden der Secession zeigt uns eine Überfülle von solchen Künstlern, deren Prinzip im Schaffen nicht auf höhere Kunstziele gestellt ist, sondern die in vagen Stimmungen und Gefühlen sich ergehen, aber diese nicht festbannen oder gar verkörpern können, weil der Wille zur Erfüllung entweder nicht stark genug oder die Kraft zur Tat nicht ausreicht. Vorläufig sehen wir, daß das Skizzenhafte, Unfertige und Rohe, im Sinne des Nichtgekonnten die Kunstform, wie sie vielleicht gedacht war, ersetzt.

(Forts. folgt)

SULPIZ BOISSERÉE UND SEIN WERK

Von A. BLUM-ERHARD

An einem schönen Frühlingstage des Jahres 1804 spazierten über den Neumarkt in Köln zwei junge Leute von 18 und 21 Jahren, vertieft in einen philosophisch-ästhetischen Diskurs mit ihrem Lehrer und Freund Friedrich Schlegel. Auf ihre Bitten war er nach Köln gekommen, um hier die Vorlesungen fortzusetzen, die er ihnen, den beiden jüngsten Söhnen des Kölner Handelsherrn Boisserée, während der Herbst- und Wintermonate zu Paris in der Rue Clichy in dem ehemaligen Hotel des Baron Holbach gehalten hatte. Sie hingen mit großer Verehrung an ihm. Neben den Schriften Goethes und Tiecks hatten sie auch die seinen gelesen, waren durch sie veranlaßt worden, den Kaufmannsstand zu verlassen und mit glühendem Sinn nach jenem goldenen Schein zu blicken, den die Kunst, und nur die Kunst, ins menschliche Leben und über den Alltag zu werfen vermag. Ein Besuch, den der ältere der beiden, der junge Sulpiz, um dieselbe Zeit in Düsseldorf abstattete, verstärkte das Interesse, das jene Lektüre erweckt hatte. Denn er kam dort in die eben wiedereröffnete berühmte Gemäldegalerie, die vor den Schrecken des Krieges über den Rhein geflüchtet worden war, und sein empfängliches Gemüt trug die tiefsten und bleibenden Eindrücke mit fort. Seinen jüngeren Bruder Melchior und seinen, die Rechte studierenden Freund Bertram verstand er durch seine begeisterten Berichte derartig zu entflammen, daß sie sich ihm bei seinem Ausflug nach Paris anschlossen.

Hunderte von Künstlern und Kunstfreunden pilgerten damals an die Seine. Das Gerücht von



MARTIN FEUERSTEIN — HL. ODILIA

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

dem köstlichen Raube, den Napoleon Bonaparte auf seinen Eroberungszügen durch Italien und durch die Niederlande als erster Konsul an sich gerissen und in Paris aufgestellt hatte, jenes Gerücht verfehlte seine anziehende Macht auch bei Sulpiz Boisserée nicht. Voll von den wunderbaren Eindrücken, die er dort empfangen und für die ihm durch Schlegels weise Führung erst das richtige Verständnis aufgeblüht war, ging er an jenem Frühlingstage Anno 1804 über den Neumarkt zu Köln. Zwei Männer kreuzten seinen Weg. Sie trugen auf einer Tragbahre allerlei alten Hausrat, der seinem Eigentümer im Wege stand und nach einem Holzschuppen in der Nähe zu anderem Gerümpel gebracht werden sollte. Aber unter dem wertlosen Kram entdeckte Sulpiz eine bemalte Tafel, die trotz Staub und Spinngewebe eines Meisters Hand erkennen ließ. Sulpiz beschloß, das Bild dem Untergang zu entreißen. Er erwarb es um eine geringe Summe, von der Zustimmung seines väterlichen Freundes angespornt, und brachte es heimlich, um dem Gespött der verständnislosen und lachlustigen Nachbarschaft zu entgehen, durch die Hintertür ins elterliche Haus. Auf der Treppe begegnete dem jungen Kunstmäcen seine alte Großmutter, eine fromme, von ihm hochverehrte Frau, die schon seit dem frühen Tode seiner Mutter die Erziehung der Boisseréeschen Kinder mit verständiger Hand leitete.

Schweigend betrachtete sie lange das alte Gemälde und voll Rührung beglückwünschte sie den Enkel zu seinem Kauf. Tiefer als sie ahnte, hat ihn ihr Segen in jener Stunde berührt, ist ihm ein Ansporn geworden, von den Schätzen, die eine wilde, ungebärdige, verständnislose Zeit verschleuderte, zu retten und aufzubewahren, was in seiner Macht stand. Und so ist dieses Bild, von der Hand eines niederrheinischen Meisters um das Jahr 1500 gemalt, »eine Kreuztragung mit den weinenden Frauen und der heiligen Veronika« — der Grundstock jener reichen Sammlung geworden, die heute unter dem Namen der »Boisserée-Sammlung«, die niederrheinischen und niederländischen Schulen umfassend, in der Pinakothek zu München sich befindet.



WILHELM STEINHAUSEN — JESUS UND NIKODEMUS

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



WILHELM STEINHAUSEN — MOSES UND DER FEURIGE DORNBUSCH
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Niemand hatte sich bisher um diese ältesten Meister gekümmert. Fürsten hatten seit Jahrhunderten Gemälde gesammelt und Galerien angelegt; aber immer waren es die Kunstwerke eines Rubens, eines Van Dyck, Rembrandts, Teniers und Zeitgenossen, die sie zu erwerben trachteten. Der Sinn für die Vorläufer dieser Großen fehlte. Unscheinbar, nur der Andacht verständlich, bargen sie sich in Kirchen und Klöstern und selbst von diesen stillen angeerbten Plätzen wurden sie gerissen, als die Revolution in die Speichen des Weltenrades eingriff und die Verweltlichung geistlicher Länder und Güter statthatte. Wertloses wie Wertvolles wurde entfernt. Kann man die kunstungebildeten Kommissäre verantwortlich machen für das, was verloren ging, wenn selbst die Galeriebeamten von Unkenntnis der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts und ihrer Werke strotzten und keine Ahnung von den Hauptschulen damaliger Zeit hatten, sondern alles mit dem Namen »altfränkisch« belegten?

Verschiedene Dinge mögen zusammengewirkt haben, um den Sinn des jungen Sulpiz auf die Kunst des Mittelalters zu richten. Vielleicht war es vor allem die örtliche Umgebung, das »hillige Köln« an den Ufern des Rheins, von Sage und Legende umwoben, das mit seinem gewaltigen Dom und seinem Reichtum romanischer Kirchen gewaltigen Eindruck auf den empfänglichen Knaben machte. Das alte väterliche Haus, mit dem Vorrecht alter ehrwürdiger Häuser, hat aus Winkeln und Ecken auf ihn eingeredet. Es bekam einen feierlichen Nimbus, wenn der Herr Pate, der Propst von Langwaden, dort einkehrte. Und ein Strahl davon floß um Sulpiz' Haupt, wenn er seine Großtante, die Priorin des dortigen Nonnenklosters, besuchen durfte. In ihrem weißen festlichen Ordenskleide ist ihm die sanfte Frau unvergeßlich geblieben.

Haben die herrlichen Kirchen und Klöster seiner Vaterstadt den Keim zu seiner späteren Tätigkeit gepflanzt, gehegt und großgezogen ist er worden durch die Menschen seiner Umgebung: durch den treuen rechtlichen Vater,



FRANZ VAN LEEMPUTTEN ERSTE HL. KOMMUNION
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

der sehr jung von Mastricht herüberwanderte und ehrenvolle Ämter in Köln erwarb; durch die treffliche fromme Großmutter; durch die verklärte Erscheinung seiner frühverstorbenen Mutter; durch den würdigen Propst und die schöne Priorin von Langwaden; durch den ältesten Bruder Nikolaus, der sich dem geistlichen Stande widmete und an dessen Hand Sulpiz durch festlich geschmückte Kapellen und Kirchen wanderte.

Gewiß war es dies Aufwachsen unter wahrhaft frommen Menschen, das Sulpiz' religiösen Sinn stählte. Was einen so echt deutschen Mann aus ihm machte, das waren die Schrecken und die Trübsal seiner Jugendjahre. Im Jahre 1783 geboren, erlebte er all die Durchmärsche und Einquartierungen österreichischer und französischer Heere. Er erschreckte sich an dem Anblick und dem Benehmen der sanskulotte-artigen Soldateska des Franzosenreichs, die, mit nackten Füßen in hölzernen Schuhen, Teppiche und Tapeten an Stelle der Mäntel trugen und die erbeuteten Lebensmittel an ihren Bajonetten aufspießten; die jeden Kölner mit »Bürger« und »du« anredeten und ihm, ohne »mit Verlaub« zu sagen, die stählerne Uhr aus der Tasche seiner weißseidenen Weste zogen — auf Nimmerwiedersehen. Kein Wunder, daß dadurch die wütendsten Freiheitsschwärmer sich zu dem Biedersinn des Kölner Jungen bekehrten, der seine Abneigung gegen den Franzmann selbst in dem lockenden schönen Paris nicht verlor. Wie bitter mußte er, bei seiner Rückkehr aus Hamburg, beim Verlassen eines geistig hochstehenden Kreises, die dumpfe Stille seiner Vaterstadt empfinden! Wie trauerte er über den Druck, der auf seinem lieben prächtigen Köln lastete! Wie haßte er die Eindringlinge, die aus der alten freien Reichsstadt eine französische Provinzialgrenzstadt gemacht hatten! Selbst die zärtliche Liebe seiner Geschwister vermochte nicht, ihn zu trösten oder gar zu ersetzen, was er mit Hamburg verloren.

Da gewann er einen gleichgesinnten Freund. Der um sieben Jahre ältere Bertram, der Rechtswissenschaft studierte, gab ihm alles, wonach sein junger Geist dürstete. Er eröffnete ihm Ausblicke und zeigte ihm Wege, dahin zu gelangen. Er bewog ihn, zu studieren, besiegte Sulpiz' Bedenken, daß es zu spät dazu sei — und half ihm aus den Fesseln eines Berufes, der ihm nie zugesagt hatte. Sulpiz sagte dem Kaufmannstand Valet. Sein Beispiel und seine Überredung veranlaßten den um drei Jahre jüngeren Melchior, den Benjamin der Boisserées, den gleichen Schritt zu tun. Es entstand ein Dreibund, der ein Menschenalter währte. Vom gleichen Eifer beseelt, strebten alle drei nach dem gleichen Ziele. Immer blieben sie beisammen. Nie trennten sie sich, außer wenn es der Vergrößerung oder der Zukunft ihrer Sammlung galt. Aber nun ward Sulpiz der Führende. Wie ging er den Spuren alter



Ausstellung des Salons der Société nationale des Beaux Arts, Paris

@ @ @ MAURICE DENIS
MARIÄ HEIMSUCHUNG

Bilder nach! Wie horchte er hin, wenn betagte Leute von diesem und jenem Gemälde berichteten, davon sie selbst als Kinder hatten wie von etwas sehr Wertvollem reden hören! Wie forschte er nach dem Verbleib und wie beglückt schrieb er dem Bruder und dem Freunde, wenn seine Bemühungen von Erfolg gekrönt waren! Wahrlich, ein seltener Mensch, der zu einer Zeit, da sich selbst die besten deutschen Männer ihres Deutschtums nicht zu rühmen wagten, ohne Aussicht auf Lohn oder Ruhm oder Anerkennung, ganz in der Stille sich mühte, die alte deutsche Kunst der Vergessenheit zu entreißen!

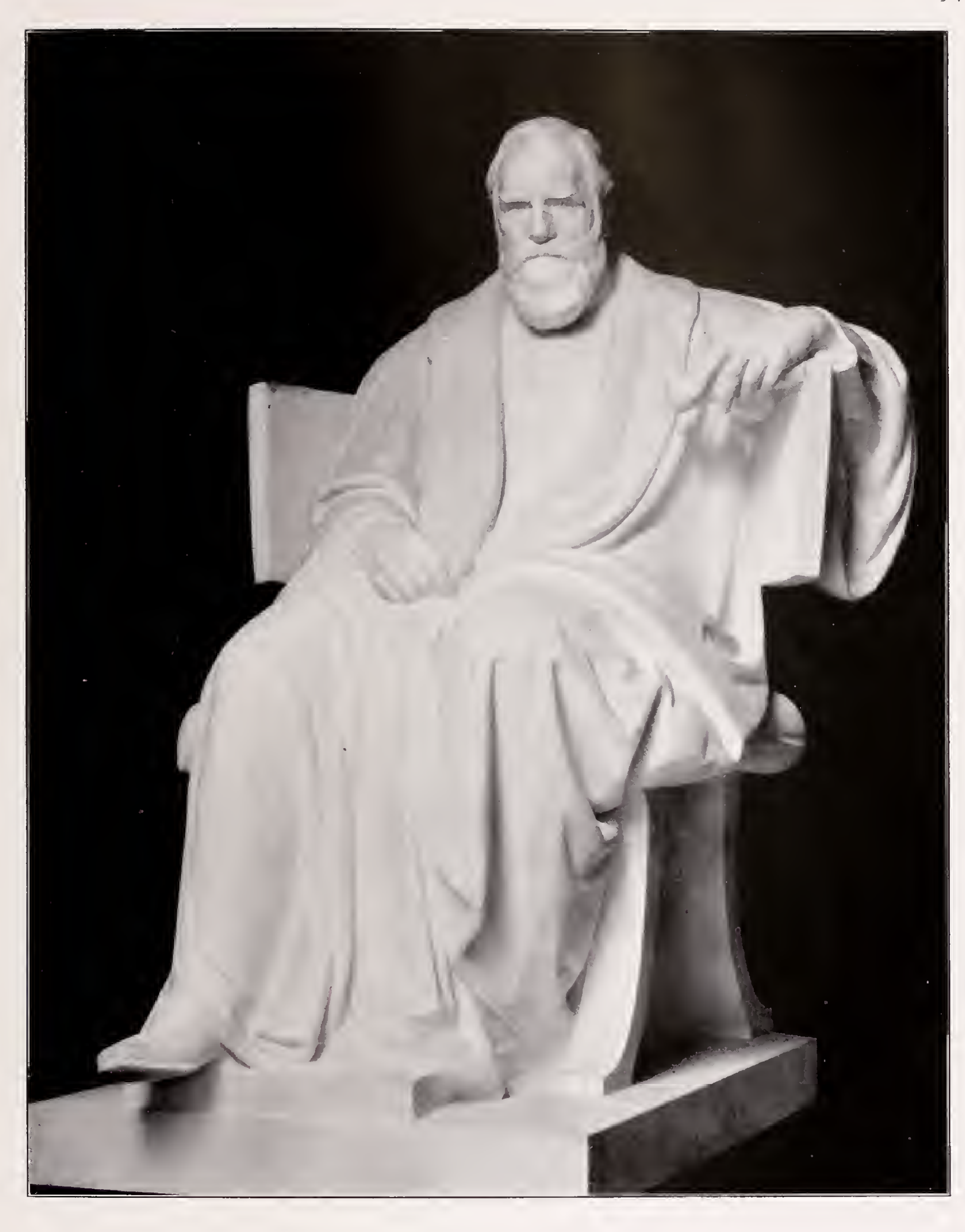
Manches Sparstück, manche treubehütete Kostbarkeit wurde geopfert, wenn es sich um den Erwerb einer neuentdeckten Tafel handelte. Und wo fand sie sich oft? In welchem Zustande! Hier als Tischplatte, als Fensterladen — hatte sie anderswo bei einem Taubenschlag Verwendung gefunden! Manchem Händler, der altes Eisen oder Glocken kaufte, ward irgend ein allzuschweres überflüssiges altes Gemälde dazugegeben, das dann ebenso überflüssig und unbeachtet in einem Schuppen umherstand. Was alles mochte in den Kreuzgängen der leeren Klöster geblieben sein, von jahrhundertelangem Staub und stetig erneutem Spinngewebe überzogen? Und wie mancher gedankenlose Hüter dort hatte solch eine Holztafel, wenn der harte Winter kam, zerkleinert und in den Ofen gefeuert?

Wie jammervoll wollte es Sulpiz erscheinen, daß hier unersetzliche Werte vernichtet waren. Es ließ ihm nicht Ruhe. Nicht bloß sammeln wollte er — nein, auch gründlich unterrichtet sein, was vorhanden und allenfalls zu retten war. Er begann, Kunstgeschichte zu studieren. Aber mit der erweiterten Erkenntnis erweiterte sich das Ziel. Hatte er zuerst bloß den Plan getragen, altvaterländische Kunstwerke aufzustöbern und dem Untergang zu entreißen, so reifte nun der Wille, die Reihe von Tafelgemälden der altkölnischen Schule nach Möglichkeit zu vervollständigen. Und in dieser Bestrebung erfuhr er zu seiner Freude, daß zweifellos alles, was wirklichen Wert besaß, doch noch bestand.

Der Ruf dieser alten Altar- und Heiligenbilder hatte sich selbst dann noch erhalten, wenn der Geschmack einer anderen Zeit sie von ihrem ursprünglichen Platze verdrängt hatte. Man wußte, man sprach noch von ihnen. In Nebenkapellen, Kapitelsälen, in Sakristeien und Schatzkammern harrten sie der Auferstehung. Als so viele geistliche Gemeinden aufgehoben wurden im Jahre 1803, erinnerte man sich auch der alten Bilder oder fand sie vor. Sie fielen in die Hände der Vorsteher »beibehaltener« Kirchen, sofern nicht die Ausgetriebenen Anspruch erhoben. Nach und nach entledigten sich diese Personen der Kunstschätze durch Verkauf. Auf diesem Wege, der weitläufig und mühselig war, geriet manches Bild in den Besitz der unermüdlichen Boisserées. Wie der Erwerb, so erforderte auch die Wiederherstellung der alten, oft mit Krusten von Schmutz bedeckten oder übermalten Tafeln viel Zeit und Mühe. Die Freunde ließen es daran nicht fehlen, und nach und nach gestatteten sie Auserwählten den Zutritt zu ihrem »Heiligtum«, den Zimmern, in denen sie die lieben Schätze verwahrten.

In seinem zehnten Jahre hatte Sulpiz während der Einquartierung der Österreicher bei einem Ingenieur-Offizier voll kinderhaften Staunens die ersten Zeichnungen und Entwürfe und Pläne gesehen. Fünfzehn Jahre später finden wir ihn, selbst messend, selbst entwerfend, selbst zeichnend. Eine hohe stille Liebe hatte ihn zeitlebens an den Dom von Köln gebunden. Sie war nicht erloschen, während er den Heiligen auf Goldgrund nachspürte und durch Wort und Schrift sich über die Werke der alten Meister belehrte. Eine zarte Pflanze, war sie zum kräftig schattenden Baum gediehen. So stark war diese Liebe, daß sie den vernachlässigten zerrütteten Zustand des nie zur Vollendung gediehenen Baues nicht länger dulden wollte. Mit Feuereifer machte Sulpiz sich ans Werk, den Dom auszumessen, Entwürfe zu zeichnen und sie von verschiedenen Künstlern ausführen zu lassen. In diesen Zeichnungen führte er vor, wie diese schönste Kathedrale Deutschlands, aus der die Franzosen seit dem Jahre 1796 ein Frucht- und Fouragemagazin geschaffen, einstens war und wie sie nach ihrer Vollendung erscheinen sollte. Soweit war es bereits gekommen, daß dem herrlichsten Bauwerk deutscher Gotik der Einsturz drohte. Sulpiz selbst vergleicht den Dom mit einem »vom Sturm verheerten, halb entblätterten Walde« und feiert nach längerer Abwesenheit ein trauriges Wiedersehen, von dem sein Herz erbebt, mit dem Dom, — wie »mit einem alten Freunde, der an einem tödlichen Übel krankt!«

Sulpiz' Eifer erreicht, daß der damalige Kronprinz von Preußen, der spätere König Wilhelm IV., sich für die Sache erwärmt. Die Bauschäden werden besichtigt. Weitere Kreise fangen an, sich zu interessieren. Mählich begeistert sich das deutsche Volk für den Plan einer Wiederherstellung des Domes. Eine



Entworfen von W. v. Rümann
ausgeführt von Aloys Mayer o

PETTENKOFER-DENKMAL
IN MÜNCHEN

bedeutende Summe wird vom König dafür genehmigt. Langsam, ganz langsam geht es an die Ausführung. Zu langsam für Boisserées Ungeduld, die nicht rastet, Dichter und Gelehrte, Künstler und Fürsten, selbst den Kaiser Franz I. v. Österreich für den Bau zu interessieren. Im Jahre 1823 sieht er endlich den Beginn der mühevollen Arbeiten. Mit seiner Schrift »Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln« fördert er sie nach Kräften; denn das große Werk will unendlich viel Verständnis, Fleiß und Begeisterung.

FRANZ CLEVE KREUZIGUNGSGRUPPE
Aufgestellt in Neuhaus i. Opf.; vgl. H. 2, Beil. S. 11.

Sulpiz Boisserée, der »erste Protektor des Doms«, wie ihn der König scherzweise und anerkennend nannte, hat die Vollendung nicht mehr erlebt. Aber vielleicht war es seines reichen und gesegneten Lebens schönster Tag, als er, geladen vom König von Preußen, am 4. September 1842 der Grundsteinlegung zum Ausbau der Türme beiwohnte. Ein köstlicher erhebender Augenblick! Wie eine warme Welle strömte die Begeisterung von einem zum andern. Was an jenem Tag geschah, ein beglückendes Geschenk war es, das der König dem Volk, das das Volk dem König machte. Alle kamen sich nah, von gleichem Gefühl durchdrungen. Sulpiz, tief bewegt, gedachte jenes Tages im Jahre 1813, da er seinem Gönner, dem damaligen Kronprinzen, die Domzeichnungen vorgelegt. Auch der König mochte daran sich erinnern, als er dem Vielgetreuen eigenhändig den roten Adlerorden dritter Klasse überreichte.

Was hatte Sulpiz Boisserée erlebt, bis jener festliche Tag ihn zurück nach Köln führte? Der wichtigste Abschluß in seinem bewegten Leben lag längst hinter ihm. Wir haben ihn gesehen, wie er anstatt dreier kurzer Wochen sechs Monate im Hause Schlegels in Paris verbrachte, im folgenden Frühjahr auf dem Neumarkt zu Köln den ersten Gemäldeankauf betätigte und vier Jahre später in den Wintermonaten von der Wiederherstellung und dem Ausbau des Domes träumte. Träumte, und für ihn schuf. . . . Im Jahre 1810 siedelten die drei Freunde mit ihrer inzwischen stattlich herangewachsenen Gemäldesammlung nach Heidelberg über. So wohl, so glücklich hat sich Boisserée nirgends sonst gefühlt. Fand er doch hier Freundschaft und geistige Anregung und Belehrung wie nirgend anderswo! Von hier aus auch spannten sich die feinen Fäden nach Weimar, die mit einem kurzen Austausch von Briefen anhoben und zu einer herzlichen großen Freundschaft sich verdichteten. Goethe lud den jungen Boisserée zu sich. Man hatte ihm von den Domzeichnungen gesprochen. Sulpiz bat, sie vorlegen zu dürfen. Im Mai 1811 sah er sich bei dem damals Einundsechzigjährigen. Er stellt seinen



GEWÖLBEMALEREI IN DER KIRCHE ZU GACHENBACH
Vor der Restaurierung. Text S. 351

Mann dem großen Dichter gegenüber, der ihn anfangs etwas von oben her behandelt, aber bald von lebhaftem Interesse für den jungen Sammler und Gelehrten erfaßt wird. Vor allem ist es »der von jeder grimassenhaften Zutat freie Enthusiasmus Boisserées*) für seinen speziellen Gegenstand, sein reiner frommer Sinn und wahre Weltkenntnis«, was Goethe an ihm zu schätzen weiß. Über Dinge, denen nachzuforschen er selbst nicht Zeit hat, möchte er sich von Boisserée belehren lassen und so entsteht ein Briefwechsel, der in einundzwanzig Jahren keine Unterbrechung erfährt. (Schluß folgt.)

DAS MÄRKISCHE MUSEUM ZU BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Zwei Sammlungen sind in der jüngsten Zeit aus engeren älteren Verhältnissen heraus in bequemerer Weise vor die Öffentlichkeit getreten. In Dresden wurde der Neubau des auf 1876 zurückgehenden Königlichen Kunstgewerbemuseums am 8. Dezember 1907 eröffnet. Die namentlich als kunstgewerbliche Vorbilder gedachten sehr reichen Schätze haben dort vorläufig so weite und so helle Räume erhalten, daß schon dies den Neid von weniger günstig gestellten Sammlungsleitern, doch auch neue Zweifel an einer Aufstellungsweise erwecken kann, die weniger den Objekten als der »Aufmachung« dient. Das Museum zeichnet sich im übrigen besonders durch seine Beiträge zur Textil- und zur Metallkunst aus und enthält in einem eigenen Kapellenraume wichtige Gegenstände christlicher Kunst, zumal sächsischer Herkunft aus dem 17. Jahrhundert.

Nach 34jähriger Kümmerlichkeit der Behausungen ist das Berliner Märkische Museum am 10. Juni 1908 in einem eigenen großen Gebäude dem allgemeinen Besuch eröffnet worden. Die Architektur von Ludwig Hoffmann bemüht sich, das besonders in München bekannte Prinzip der kunsthistorisch gegliederten Bestandteile zu verwerten, und huldigt dem jetzt so beliebten Grundsatze der lebensvollen Ausstattung in einer Weise, die uns trotz vieler Vorzüge dennoch einen Gegengrund zu bedeuten scheint. Gerade die charakteristischesten von den so arrangierten Räumen sind allzu dunkel geworden, als daß die Gegenstände genügend zur Geltung kommen könnten; wozu auch noch stimmungsvoll trübe Fenster beitragen. Nur wenige, hochgelegene Räume, zumal für neuzeitliche Details, sind so hell und bequem, wie wir es schließlich von jeglichem Museumsraume wünschen.

Die Vorderansicht, gegen die Spree zu, ist in einer sehr primitiven märkischen Frühgotik gehalten. Reichere, spätere Formen dieser Art, neben Renaissanceformen, bilden die Rückansicht des Gebäudes gegen den Köllnischen Volkspark zu und lassen auf einen hübschen hügeligen Garten blicken.

Das Innere birgt Objekte von jeglicher Richtung, die zur Kenntnis der Provinz Brandenburg einschließlich der Stadt Berlin beitragen kann, großenteils zusammengebracht von dem Berliner Stadtrat Ernst Friedel, der dafür den Spitznamen »Annexander der Große« erhalten

*) Brief Goethes an den Grafen Reinhard.



MALEREIEN DER KIRCHE ZU GACHENBACH
Blick in das Presbyterium. Nach der Restaurierung. *Vgl. Abb. S. 351*

hat. Nur ein kleiner Teil der Sammlung wird dem Publikum gezeigt; das übrige bleibt für Studienzwecke magaziniert.

Die Unterbringung der Schätze in den verschiedenartigen Räumen, mit äußerst interessanter Verteilung beispielsweise von Reliefs in den Wänden, geht ersichtlich auf jahrelange Mühen zurück und dürfte beinahe ein Unikum in der Museumstechnik bedeuten. Natürlich übergehen wir hier alle die mehr äußerlichen Angaben über das Museum. Uns interessiert hier hauptsächlich nur das Christlich-Künstlerische. Das Museum ist natürlich mehr Kultur- als Kunstmuseum; trotzdem wird die künstlerische Ausbeute nicht gering. Auf unserem Gebiete fällt ein reichliches Streben nach einem guten Realismus der Darstellungen auf, das aber doch ungefähr in dem Maße hinter der Vollkommenheit zurückbleibt, wie wir es eben mit einem künstlerisch nicht günstigen Landesboden zu tun haben.

Die Vorhalle enthält eine vielleicht nahezu als einzig zu betrachtende hl. Anna selbdritt, umrahmt von einem Hirschgeweih; wohl aus dem 16. oder 17. Jahrhundert.

Eine große Halle birgt fast lediglich kirchliche Kunst. Aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammen Figuren der Madonna (buntbemalter Stein) usw.; dazu Altarflügel von etwa 1500, ein Sakramenthäus'chen von 1516, u. dgl. m.

Wie die Metallkunst der Grabkreuze, der Gitter (zum Teil in den Durchgängen angebracht) usw. wohl das künstlerisch Bedeutendste der Sammlung überhaupt ausmachen dürfte, so werden wir bereits hier vor Proben dieser Kunst gestellt. Auf einem solchen Kreuze stehen die Worte: »Heute mir, Morgen Dir«; und: »In mein Lebensjahren Dacht ich an die Totenbahren«. — Aus der Empirezeit stammt ein Grabrelief in Stein.

Die ausgedehnte prähistorische Sammlung schließt in Raum 9 mit der Wendenzeit, 6. bis 12. Jahrhundert. Wir erinnern uns, daß seit 927 König Heinrich I. die Mark deutsch und christlich gemacht hat, daß sie aber seit 983 uns wieder verloren ging, bis erst 1134 Albrecht der Bär das Verlorene zurückgewann. So fehlen denn auch in den abschließenden Gruppen dieser Sammlung, z. B. in den »Hacksilberfunden«, Erinnerungen an Christliches. Lediglich ein paar Kreuze aus Filigran, der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehörig, mögen hier eine solche Spur bedeuten.

Wir beginnen, die Kulturgeschichtliche Abteilung zu durchwandern, und werden in Raum 19 durch eine Gruppe von Werken überrascht, wie sie uns in den Museen nicht eben geläufig sind. Wir meinen Ofenplatten, von 1542 an bis ins 18. Jahrhundert hinein, in Berlin und der Mark anscheinend besonders gerne verwendet. Diese Ofenplatten, »reich und trefflich ornamentiert«, enthalten neben den bekannten pathetischen Formen der Wappen, der mythologischen Figuren u. dgl. m. auch zahlreiche biblische Darstellungen. Am interessantesten war uns eine des Abendmahles, anscheinend auf eine frühe Zeit zurückgehend, in starker Zusammendrängung der Figuren und mit einer deutlichen Beimischung des Motives von der Hochzeit zu Kana. Außerdem Szenen des verlorenen Sohnes, der Krippe, der Heiligen Drei Könige, der Taufe, der Wundertaten (nach Matthäus 9 aus 1587) u. dgl. m. Zugleich können wir der Formengeschichte von der Renaissance an folgen.

Durch graphische und andere Schätze hindurch, an zahlreichen Porträts vorüber, sowie unter kirchlichen Kronleuchtern, betreten wir das oberste Stockwerk und finden dort u. a. ein Spreewaldzimmer (33), bei dem uns als Gegensatz gegen die süddeutschen Bauernstuben mit ihrem »Herrgottswinkel« usw. das fast völlige Fehlen christlicher Symbole oder Kunstwerke und das völlige Fehlen einer eingewurzelten Kunst solcher Art auffallen.

In dem Raume für die Keramik (34) bemerken wir unter mehreren Ofenkacheln auch eine, welche eine Christusfigur darstellt, anscheinend den Auferstandenen, mit üppigem blondem Haar, in den Händen Kreuz und Kelch. Als eine Seltenheit wird uns hier ein tönernes Aquamanile in Form eines Löwen gezeigt, während zahlreiche Aquamanilien u. dgl. aus Metall keiner besonderen Erwähnung bedürfen.

Durch ein berlinisches Biedermeierzimmer von 1830 hindurch, mit trefflich gebauten Stühlen, dessen Verständnis u. a. auch durch einen Blick auf den Empireschrank von 1801 in Raum 47 ergänzt sei, gelangen wir in die Räume 37—39, welche der eigentlichen kirchlichen Abteilung gewidmet sind. An Medaillen für kirchliche Ereignisse vorbei kommen wir in den kirchlichen Hauptraum (38). Sein Hauptstück ist ein Hochaltar aus Fehrbellin, um das Jahr 1500. Passionsszenen usw. in bemalter Holzschnitzerei füllen das Mittelfeld und die Flügel im Innern, während deren Außenseiten mit ähnlichen Szenen bemalt sind. Dazu eine geschnitzte Grablegung in der Predella. Mehrere andere Altäre, Heiligenfiguren, Kirchenleuchter und liturgische Geräte bereichern das übrige des Raumes. Darunter soll sich auch der Kelch befinden, aus welchem Kurfürst Joachim II. 1539 zum ersten Male das Abendmahl nahm und damit den Protestantismus in der Mark einführte.

Durch einen Raum (39) mit viel kirchlichem Kleinwerk, unter welchem Weihrauchgefäße romanischer und gotischer Form hervorragen, gelangen wir in die Räume der Metallkunst; hier erfreuen uns wiederum wertvolle Grabkreuze und außerdem messingene Taufbecken. —



MALEREI AN DER LINKEN WAND DES PRESBYTERIUMS IN DER KIRCHE ZU GACHENBACH
Nach der Restaurierung. Text unten

Der dem Innungswesen gewidmete Saal (46) zeigt dieses Wesen noch bis ins 19. Jahrhundert hinein kulturell und einigermaßen künstlerisch lebendig.

Soweit die Ausbeute für uns. Dazu noch die Erkenntnis, wie überaus viel sich auf dem Gebiete der lokalen Museen tun läßt, wenn man nur wirklich so energisch vorgeht, wie es dort geschehen ist. Wozu allerdings auch ein Gefühl für nationale und speziell heimische Tradition gehört, das vielleicht dort nicht am geringsten ist, wo sich der Kulturboden muß als »sandig« verrufen lassen.

WANDMALEREIEN IN DER KIRCHE ZU GACHENBACH

In den Jahren 1905 bis 1907 wurden in der Filialkirche zu Gachenbach, unweit Schrobenhausen in Bayern, künstlerisch wertvolle Wandgemälde gefunden, bloßgelegt und restauriert. Die Wiederherstellung, mit der auch Neuarbeiten im Charakter des Vorhandenen verbunden waren, lag in den Händen des Professors Jakob Bradl in München. Herrn Pfarrer Karl Wunderer verdanken wir darüber folgende Mitteilungen und die von uns S. 349—351 reproduzierten Abbildungen. Die Nordwand des Presbyteriums bedeckt ein im frühgotischen Charakter gehaltenes Jüngstes Gericht. Über die Ausmalung der Gewölbezwickel dieses rechteckigen Raumes um 1450 geben die Abbildungen S. 349 und 350 Aufschluß. Jedes der vier Felder enthält ein Evangelistensymbol und daneben zwei Engel mit Leidenswerkzeugen und Anspielungen auf das Leiden Jesu. Die Mitte nimmt das Antlitz Christi ein. Abbildung S. 349 gibt eine gute Vorstellung vom Zustand der Deckenbilder vor der Restaurierung.

Außerdem wurden am romanischen Chorbogen alte Malereien aufgedeckt, welche sich auf das Altarssakrament bezogen und soweit es sich erkennen ließ, ikonographisches Interesse boten, jedoch nicht gerettet werden konnten.

SONDERAUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN REGENSBURG

Über Programm und Ausstellungsbestimmungen veröffentlichen wir folgendes: Die Ausstellung findet gleichzeitig mit der oberpfälzischen Kreis-Ausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft von Anfang Mai bis Ende September 1910 statt. Als Ausstellungsraum dient die Kunsthalle. Zweck der Ausstellung ist es, durch Vorführung hervorragender und mustergültiger neuzeitlicher Schöpfungen ein Bild von dem dermaligen Stand der christlichen Kunst zu geben, zu zeigen, daß auch diese Kunst nicht stillstehen und in toten Formen erstarren darf, sondern wie alle andere Kunst sich lebensvoll weiter entwickeln muß, und dadurch alle Schaffenden zu weiterem Vorwärtsstreben anzuregen. Die Ausstellung soll umfassen die Gebiete der Architektur, der Malerei, der Plastik, der graphischen Künste und der angewandten Kunst. Die Anmeldungen werden bis zum 1. Oktober 1909 erbeten. Über die Zulassung der nicht persönlich eingeladenen Künstler, für welche eine Nationalität nicht vorgeschrieben ist, wie über die Auswahl der auszustellenden Gegenstände entscheidet der geschäftsleitende Ausschuß im Einvernehmen mit den Delegierten des Kunstausschusses.

Alle auszustellenden Gegenstände müssen spätestens bis zum 1. April 1910 eingeliefert und bis zum 24. April, abends 6 Uhr, aufgestellt sein. Für die ordnungsmäßige Aufstellung der auszustellenden Gegenstände hat jeder Aussteller selbst zu sorgen und ist verpflichtet, sich der diesbezüglichen Anordnung der Geschäftsleitung zu unterwerfen. Die zur Ausstellung besonders Eingeladenen genießen für die nach brieflicher Übereinkunft zugelassenen Werke Frachtfreiheit für Hin- und Rücktransport, sowie Zollfreiheit. Alle anderen Einsendungen müssen frachtfrei erfolgen.

Die Kosten der Feuerversicherung, Bewachung und Reinigung der Ausstellungsräume trägt das Unternehmen der Kreisausstellung. Die Versicherung der Kunstwerke gegen Feuersgefahr erfolgt durch das Ausstellungsunternehmen mit einer angemessenen Pauschalsumme. Für die Kosten des Rücktransportes tritt das Ausstellungsunternehmen nur dann ein, wenn das Kunstwerk an den Ort der Absendung zurückgeht. Die Transportversicherung hat der Aussteller zu tragen. Post- und Eilgutsendungen werden nur frankiert angenommen; Nachnahmen und Spesen werden nicht vergütet.

Werke der Architektur, Malerei und Plastik zahlen keine Platzmiete.

Die Bewachung der Ausstellungsgegenstände geschieht kostenfrei durch das Ausstellungspersonal. Das Ausstellungsunternehmen haftet jedoch für keinerlei Verluste, Beschädigungen und Transportschäden. Dem Aussteller muß es überlassen bleiben, sich hiergegen selbst zu versichern. Vor Schluß der Ausstellung kann kein aufgenommenes Kunstwerk zurückgezogen werden, es sei denn mit Genehmigung des ausstellenden Künstlers und der Geschäftsstelle, welche jedoch nur in ganz besonderen Fällen erteilt werden kann.

Beim Verkauf von Kunstwerken, einschließlich der Ankäufe für die Ausstellungslotterie, ist eine Abgabe von 15 % der Verkaufssumme an das Ausstellungsunternehmen zu leisten. Verkäufe können nur durch Vermittlung des Geschäftsführers der Kunstausstellung abgeschlossen werden. Die Abgabe von 15% ist auch für alle durch den Geschäftsführer vermittelten Aufträge und Nachbestellungen zu entrichten. Es ist unstatthaft, den angesetzten Verkaufspreis zu erhöhen. Wird ein als verkäuflich bezeichnetes Kunstwerk während der Ausstellung als verkäuflich erklärt, so hat der Aussteller die Verkaufsabgabe an das Ausstellungsunternehmen zu entrichten. Eine Prämiierung der Kunstwerke findet nicht statt.

Die Ausstellungsgegenstände sind spätestens vier Wochen nach Schluß der Ausstellung wieder zu verpacken, daß der Rücktransport erfolgen kann; andernfalls werden sie auf Kosten und Gefahr der Eigentümer einem Spediteur zur Aufbewahrung übergeben und hat der Aussteller selbst für den Rücktransport zu sorgen. Falls der Aussteller seine Verpflichtungen gegen das Ausstellungsunternehmen nicht erfüllt hat, ist letzteres berechtigt, die Ausstellungsgegenstände bis zur Erfüllung dieser Verpflichtungen zurückzubehalten und auf Kosten und Gefahr des Ausstellers in Verwahrung zu geben. Durch die Anmeldung zur Ausstellung erklärt sich der Aussteller mit den Bestimmungen und deren Rechtsfolgen einverstanden und verpflichtet sich, den etwa zu erlassenden Aenderungen der Betriebsordnung und allenfalls notwendig werdenden Programmänderungen Folge zu leisten.

Im übrigen wollen sich die Künstler, welche sich anzumelden gedenken, an den geschäftsleitenden Ausschuß der Oberpfälzischen Kreisausstellung im Jahre 1910 in Regensburg wenden.



FRANZ VON POCCI GETUSCHTE ZEICHNUNG

DER PIONIER

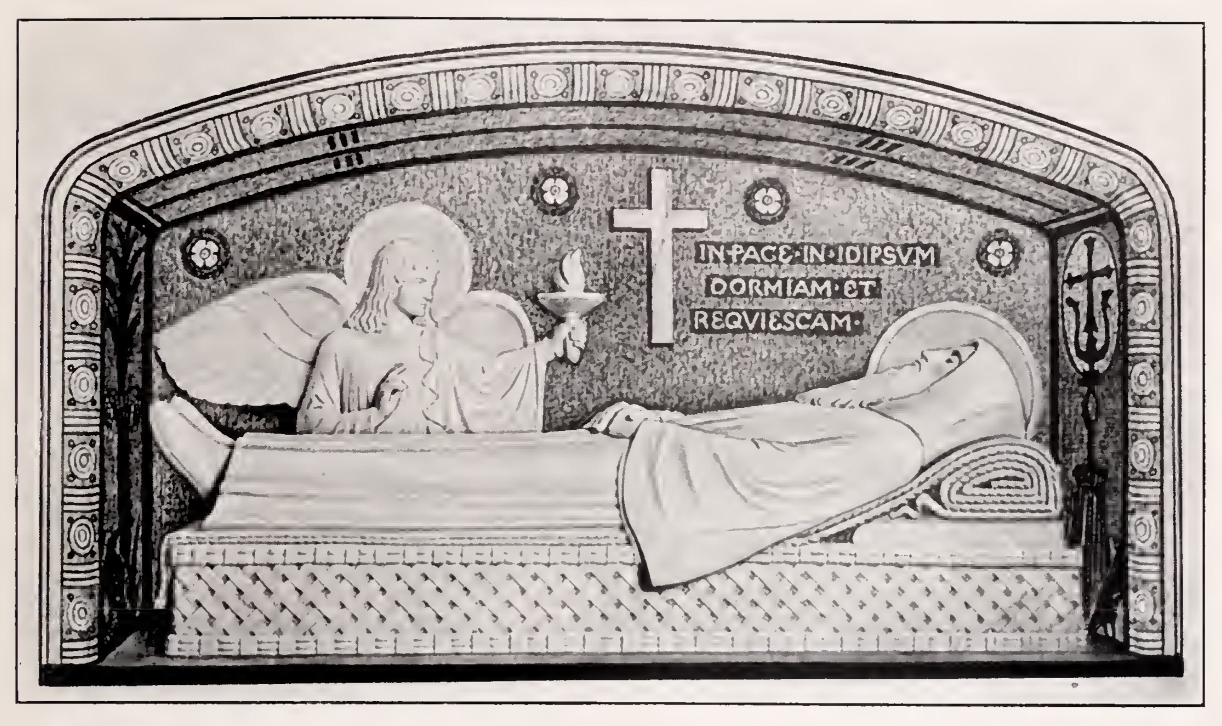
Inhalt des 11. Heftes:

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





MICHAEL WOHLGEMUTH, Auferstehung



BEURONER KUNSTSCHULE — ST. BENEDIKT (MONTE CASSINO)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

SULPIZ BOISSERÉE UND SEIN WERK

Von A. BLUM-ERHARD

(Schluß)

Es bleibt keineswegs bei dem schriftlichen Austausch. Der Wunsch, sich wiederzusehen, ist beiderseits so stark, daß sich Goethe zu einem Besuch in Heidelbarg entschließt. Die Zeit vom 24. September bis zum 9. Oktober 1814 verbringt der gefeierte Dichter bei Boisserée. Er geht anders als er gekommen. Der »alte Heide«, wie ihn Boisserée nennt, bekehrt sich zu der Schönheit und Einfalt und Gläubigkeit altdeutscher Kunst und altdeutschen Wesens. Stundenlang weilt er in Boisserées Bildersälen. Stundenlang versenkt er Aug und Gemüt in diese schlichten lieblichen Anschauungen. Er fühlt sich bereichert. Er erkennt es als ein großes Verdienst Boisserées, »jene ersten herrlichen Anfänge, jenen schweren Reichtum der Vorfahren zur Anschauung zu bringen, aus dem die späteren, so viel bewunderten Meister nur zu schöpfen brauchten, um verschwenden zu können.«[1])

Und in dem Auf und Ab jener kriegerischen Tage, die Deutschlands Befreiung von Napoleons furchtbarer Geißel zur Folge hatten, zittert Goethe für die »unschätzbaren Besitztümer« seines jungen Freundes[2])

Schon 1815 erfolgte ein zweites Wiedersehen und Zusammensein der beiden in Wiesbaden, Mainz und Frankfurt, wobei auch Goethe's Geburtstag in köstlicher Weise gefeiert wurde. Sieben Wochen erfreuten sich die Freunde ihrer Gegenwart in lebhaftem Gedankenaustausch und als Abschluß gab es gemeinsame Reise über Darmstadt und Besuch in Heidelberg. Gerne erfüllte Goethe den Wunsch des bescheidenen Freundes, mit seinem gewichtigen Wort für dessen Bestrebungen einzutreten.

Gewiß ist das vermehrte Interesse, das von da ab der Sammlung entgegengebracht wurde, auf Goethes Fürwort zurückzuleiten. Aber noch fand sich kein Käufer dafür. Fünfzehn Jahre lang hatten die Brüder Boisserée und Freund Bertram darauf verwendet, durch Reisen an den Niederrhein, nach Holland, Brabant und Flan-

[1]) Brief Goethes vom 14. II. 1814.

[2]) Brief Goethes vom 2. VI. 1815.

dern weitere bedeutende Erwerbungen gemacht. Kraft und Vermögen stak in der Sammlung, von der sich die Sammler ncht trennen wollten und die doch gebieterisch einen Herrn verlangte, der sie entsprechend unterbringen konnte und auch die Freunde mit in den Kauf nahm. Nach allen Seiten waren schon Verhandlungen gepflogen und Verbindungen angeknüpft worden. Preußen wollte sich die Schätze nicht entgehen lassen, hatte aber kein Geld. Köln bekam die erhoffte Universität nicht und mußte somit zurücktreten. Auch mit Frankfurt kam es zu keinem Ende.

Da bot der König von Württemberg, zwar kein Geld — denn das verweigerten die Landstände — aber ein geräumiges Gebäude zur Beherbergung für Sammler und Sammlung. Im Jahre 1818 ward der Umzug vollzogen. Endlich ein würdiges Heim! Endlich ein sorgloser Unterschlupf! Zwar Stuttgart war nicht Heidelberg — man sah sich getrennt von treuen vielbedeutenden Freunden. Aber eine Freude war der Anteil der Bevölkerung. Man ging wallfahren zu den Heiligen- und Marienbildern der alten Kölner Meister. Dicht gedrängt standen die Leute, groß und klein, alt und jung, reich und arm. In andächtiger Stille standen sie. Ehrensache war es für jeden, dort gewesen zu sein.

Weiter und weiter pflanzte sich der Ruf der Sammlung. Fürsten und Könige scheuten nicht den Umweg über Stuttgart. Eine heilige Neugier war es, die jeden zwang. Ja, man kann dreist behaupten: es hat keinen Menschen von Bedeutung gegeben, der an Boisserée achtlos vorübergegangen wäre. Mit den größten Geistern seiner Zeit ist er persönlich und brieflich in Verkehr gestanden. Mit den beiden Schlegel, mit Tieck, Arndt und Görres, mit Schinkel und Dannecker verband ihn herzliche Freundschaft. Canova, Thorwaldsen und Rauch, Alexander von Humboldt, Gneisenau und Stein haben ihn ihre Wertschätzung fühlen lassen. Er steht mit Cornelius und Overbeck in Verbindung, er hat Gelegenheit, dem großen Goethe junge Künstler, wie Kaulbach, und Dichter, wie Schenkendorf zu empfehlen. Von dem letzteren findet sich aus dem Jahre 1814 ein hübsches Gedicht, das er den altdeutschen Gemälden der Boisserées widmet und in dem sich Andacht und Vaterlandsliebe aufs innigste verschmelzen.

Das Jahr 1824 führt Boisserée zum zweitenmal nach Paris, nach der Stadt, von der Görres, der redliche Franzosenhasser, einmal an Sulpiz schrieb: »Wer nach Paris geht, verspielt dort seine Zeit; er tauscht sie gegen allerlei bunte Eindrücke und Schmuckstücke aus. Wer aber bis ans Ende dort verharrt, wird sachte um sein Leben betrogen«.

Auch ohne diese Mahnung wäre Sulpiz seinem Vaterlande nicht untreu geworden. Aber er fand an der Seine, was ihm Deutschland schuldig blieb: das feinste Verständnis für die Wiedergabe der Domzeichnungen und für die



BEURONER KUNSTSCHULE HL. SCHOLASTIKA (MONTE CASSINO)

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



BEURONER KUNSTSCHULE CHRISTUS (APSIS IN TÜBACH)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

lithographische Vervielfältigung der Gemälde die geschicktesten Künstler. Aufs herzlichste hat der berühmte Humboldt ihn unterstützt.

Der Schluß dieses Jahres sah Sulpiz wiederum auf Reisen, und zwar nahm er teil an der ersten Dampfschiffahrt, die ein holländisches Schiff zur Probe bis nahezu Mainz zurücklegte. Er benützte den »Seeländer«, der trotz des ungeheuern Wasserstandes die Probe aufs beste bestand, um endlich und auf die bequemste Weise nach Brabant und Flandern zu kommen. In Rotterdam erwarb er die »Anbetung der drei Könige«, ein hübsches Bildchen von Mabuse. Von da ging er über Delft, Haag, Scheveningen nach Leyden, Haarlem, Amsterdam und Utrecht. In einem Brief an die Seinen von Brüssel aus stellte er seine Erfahrungen zusammen. Sie sind zum Teil befremdend. Im Lande selbst stand man völlig im Bann der Franzosen, hatte keine Kenntnis von der alten niederländischen Schule, die man ungesehen verdammte. Das in Deutschland entfachte Interesse erregte an maßgebender Stelle sogar mißliebiges Staunen, umsomehr, weil die jüngere Generation mit ihrer Vorliebe für die deutsche Richtung in Kunst, Poesie und Musik stetig gegen die franzosenfreundlichen Alten ankämpfte und diesen tüchtig zu schaffen machte. Die Sammlungen, soweit sie überhaupt die Werke heimischer Maler aufwiesen, besaßen fast nur solche aus dem 17. Jahrhundert. Ein Quinten Massys erfreute in Antwerpen das Herz des Reisenden; ein paar Bildnisse Holbeins erregten sein Entzücken. In einem Jüngsten Gericht des B. v. Orley erkannte er die Hand des Meisters, von dem auch er ein Werk besaß. Das Johannes-Spital in Brügge, Gent und Brüssel wiesen erlesene Stücke auf. Was ihm besondere Freude schuf, war die Bekanntschaft mit Männern, die gleich ihm das Suchen und Erhalten alter Bilder zu ihrem Lebenszweck erkoren. Ihnen zeigte er sein lithographisches



BEURONER KUNSTSCHULE, HL. JOSEPH, DETAIL AUS DER ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE IN EMMAUS-PRAG
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

und sein Domwerk. Und sie gestanden, daß er erst ihnen die Bekanntschaft mit ihren eigenen alten Meistern vermittle. Denn das Beste sei nach England gebracht, sodaß sie nur ärmliche Nachlese halten könnten.

Das Jahr 1826 brachte den entscheidenden Wendepunkt in Boisserées Leben. Dillis, der Galerie-Inspektor König Ludwigs I., kam nach Stuttgart. Ihm, dem gewiegten Kenner, war es sofort klar, daß Bayern sich diese »unschätzbaren Juwelen« nicht entgehen lassen dürfe, umsomehr als gerade diese Sammlung eine empfindliche Lücke der Münchner Galerie auszufüllen bestimmt war. Man einigte sich und schon im Juni 1827 kamen die Bilder nach München. Es ist charakteristisch, daß der kunstliebende Fürst, der die angesetzte Summe ohne Zaudern bewilligte, nicht wünschte, daß ihre Höhe bekannt würde. »Wofür immer ich das Geld ausgäbe,« sagte er, »man würde es verstehen. Daß ich es für Kunst anlege, würde niemand begreifen.«

König Ludwig I. zahlte für die Sammlung, die mehr als 200 Bilder umfaßte, 240000 fl. Aber er wußte auch den zu würdigen, der gesammelt, so ohne Eigennutz, bloß aus Begeisterung dies Lebenswerk zusammengestellt. Sulpiz wurde zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in München und zum Oberbaurat ernannt. Beides reihte sich würdig an die Ehrung, die ihm die Pariser Akademie zuteil hatte werden lassen, und an das Doktordiplom, das ihm Heidelberg verliehen.

Aber das Beste, was der sichere Posten in München für Sulpiz brachte, war seine Vereinigung mit der seit langem geliebten Tochter Mathilde des Stuttgarter Bankdirektors Rapp.

Zunehmende Kränklichkeit zwang Boisserée zu einem fast dreijährigen Aufenthalt in Südfrankreich und Italien, den seine treue Gefährtin teilte. Gesünder und angeregt von den Kunstschätzen des Südens kehrte er im Sommer 1839 nach München zurück.

Endlich, im Jahre 1845, verwirklichte sich ihm auch unter günstigen Bedingungen die Rückkehr ins rheinische Land. Er ward nach Bonn berufen, um seine Erfahrung und Fürsorge dem fortschreitenden Ausbau des Kölner Domes zu widmen.

Freilich nur für neun Jahre. Am 2. Mai 1854 folgte er dem Bruder und dem Freunde, die bis zuletzt sein Leben, seine Bestrebungen geteilt und an seinen Erfolgen neidlos sich gefreut hatten, ins Grab.[1])

[1]) Quellen: Boisserées Aufzeichnungen und Briefwechsel.



BEURONER KUNSTSCHULE, MADONNA, DETAIL AUS DER ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE IN EMMAUS-PRAG
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909 o o o o o o o o o

ⓐ BEURONER KUNSTSCHULE
ⓐ ⓐ ⓐ MARIÄ HEIMSUCHUNG
(KARTON, FÜR EMMAUS-PRAG)



BEURONER KUNSTSCHULE FLUCHT NACH ÄGYPTEN (KARTON, FÜR EMMAUS-PRAG)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

DIE GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DÜSSELDORF 1909

Von Professor Dr. KARL BONE, Düsseldorf

(Fortsetzung)

Auf dringendes Ersuchen der Ausstellungsleitung richtete auch Beuron in einem kleinen Kabinett eine sehr instruktive Ausstellung einiger Schöpfungen der Beuroner Meister ein. So sieht man Kartons zum Marienleben des P. Desiderius (Abb. S. 356 ff.) und zahlreiche kleinere Entwürfe, von denen manche unausgeführt blieben. Feierlicher Ernst, dem es nicht an Milde fehlt, tiefe Religiosität zeichnet die Arbeiten aus, welche ausnahmslos auf eine klare Reliefwirkung komponiert sind. Man begrüßt es sehr, daß auch solche Arbeiten von P. Desiderius Lenz und P. Gabriel Wüger der Ausstellung einverleibt sind, die aus der Zeit vor ihrem Eintritt in den Orden stammen.

Als Werke Düsseldorfer Künstler in der christlichen Kunstausstellung wurden schon im ersten Berichte die »Hl. Familie« von L. Feldmann erwähnt, desgleichen die Zusammenstellung v. Gebhardtscher Werke. Hinzuzufügen als Werke von Künstlern, die beson-



BEURONER KUNSTSCHULE KREUZABNAHME (KARTON, FÜR EMMAUS-PRAG)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

ders die christliche Kunst pflegen, ist einiges von Br. Ehrich (Abb. S. 365) und H. Nüttgens. Einige Werke von Düsseldorfer Künstlern sind mehr nur gelegentliche Betätigungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst. So versucht E. Pohle die kräftigen verschmelzenden Farbenwirkungen, die ihm eigen sind, mehrfach an christlichen Stoffen (»Christus fällt unter dem Kreuze«, »Der Zinsgroschen«), Fr. Vezin die Sauberkeit der Zeichnung und Dezenz der Farbengebung an einer »Pietà«, R. Böniger die Energie der dramatischen Bewegung an einer »Auferweckung des Lazarus«, A. Bertrand die wirksame Verwertung des priesterlichen Kleides in seinem Kostümbilde »Diener des Herrn« usw. Weiter ab von der christlichen Kunst — abgesehen von sonstigen Vorzügen — stehen »Der zwölfjährige Jesus« von Claus Meyer, das »Kircheninterieur« von A. Maennchen und die an Gebhardt anschließenden Arbeiten von Peter Janssen (Abb. s. Beilage zu Heft 10); ihr näher dagegen steht V. H. N. Titcomb mit seiner »Karwoche« und dem Gemälde »Christus auf dem Meere«; der neblige Schleier, den der Künstler über seine Szenen zittern zu lassen versteht, ist manchmal recht am Platze, als Manier kann er ermüdend werden. Neben diesem Bilde hängt ein Aquarell von Mathilde Block-Niendorff (Berlin), dessen Farbenkraft ein



BEURONER SCHULE ENGEL (MONTE CASSINO)
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Ölgemälde, und dessen Zartheit der Farbenverschmelzung ein Pastellbild vortäuscht.

Nicht uninteressant ist das Porträt Pius X. von Fr. Harnisch, wirksam aus dem tiefroten, ins Schwarze sich verlierenden Hintergrunde herausgearbeitet. Gegenüber diesem Bilde hängt »Heilige Mutterliebe« von J. Mogk (Dresden), der in der Aufschrift genügsam andeutet, daß er nicht beansprucht, die Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde dargestellt zu haben, wohl aber den heiligen Schein, der zwischen einer echten und rechten Mutter und ihrem Kinde hin- und herstrahlt. Beachtenswert ist auch eine kleine Plastik von Iven (Köln, Abb. s. Heft X S. 299). Von Arthur Kampfs beiden Illustrationen zu A. Arndt »Bibel in der Kunst« ist der »Einzug Christi« die bessere; »Moses am Felsen« ist nicht nur theatralisch aufgebaut, sondern Moses selber erscheint als ein recht schlimmer alter Gesell, der wohl schon mehr als einen, ja ganze Dörfer getäuscht hat. An dem großen Querbilde »Der tote Christus« von R. Müller interessiert neben Wirkungen, die der Künstler besser für andere Bilder aufgespart hätte (das Rosen-Stilleben, das Marterwerkzeug-Stilleben, das täuschende Fransentuch), der stark orientalische Typus des Christuskopfes. Schlimm ist G. Wiethüchter (Barmen) mit den verunstalteten Schemen menschlicher Körperstücke umgegangen, denen er beischrieb, »Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein«.

Gehen wir der nächsten Raumgruppe zu, deren Mittelsaal den Namen »Dresden. Künstlergenossenschaft Zunft« trägt. Der Ausdruck »Zunft« will wohl auf eine Annäherung an das Handwerk hindeuten. Vielfach vermißt man die rechte Wärme; selbst die silbernen und goldglänzenden Geräte in den Vitrinen haben etwas Frostiges. Sehr tief empfunden sind aber die Plastiken von dem zu früh verstorbenen Hudler; bei seinem »Kruzifixus« scheint allerdings die Wirkung der Körperschwere allzusehr betont. Nicht recht monumental muten die tänzelnden Seligen und Verdammten aus K. Rößlers Entwurf zur Ausmalung der Kirche in Zschopau an; die Akte sind übrigens tüchtig gezeichnet. Erfreulicher, wenn auch vielleicht etwas zu ärmlich, wirkt das »Waldkirchlein« von K. Rößler und H. Tscharmann, wie es farbig in seiner Waldlichtung dargestellt ist; ebenso gerne sieht man die »Skizze zur Kirche für Zinwald« von M. Lossow und M. Kühne. Die Kolossalstatue »Der gute Hirt« von G. Wrba, an sich ein rühmenswertes Werk, ist doch wohl zu derb-massig — man beachte z. B. die Unterschenkel —, um die Vorstellung des guten Hirten zu erwecken; es ist nichts Abstoßendes in der Erscheinung, und einen getreuen Eckard, auch allenfalls St. Christophorus, könnte man darin suchen; aber die Güte, und zwar die Güte des Hirten, der das verlorene Lämmlein sucht, führt kaum zu dieser Verkörperung; das Tragen eines Lammes macht nicht den guten Hirten der christlichen Kunst aus.

Die Sonderausstellung Aachen ist auf einen »Vorraum« (Nr. 17) und einen »Kapellenraum« verteilt. Auch hier fehlt es nicht an dem Hervortreten des Kühl-Technischen, des Berechnet-Zweckmäßigen, wie es mit dem ganzen System der technischen Hochschulen und Kunstgewerbeschulen nur zu naturgemäß verknüpft ist. Aber die Aachener haben es



BALTHASAR SCHMITT MADONNA

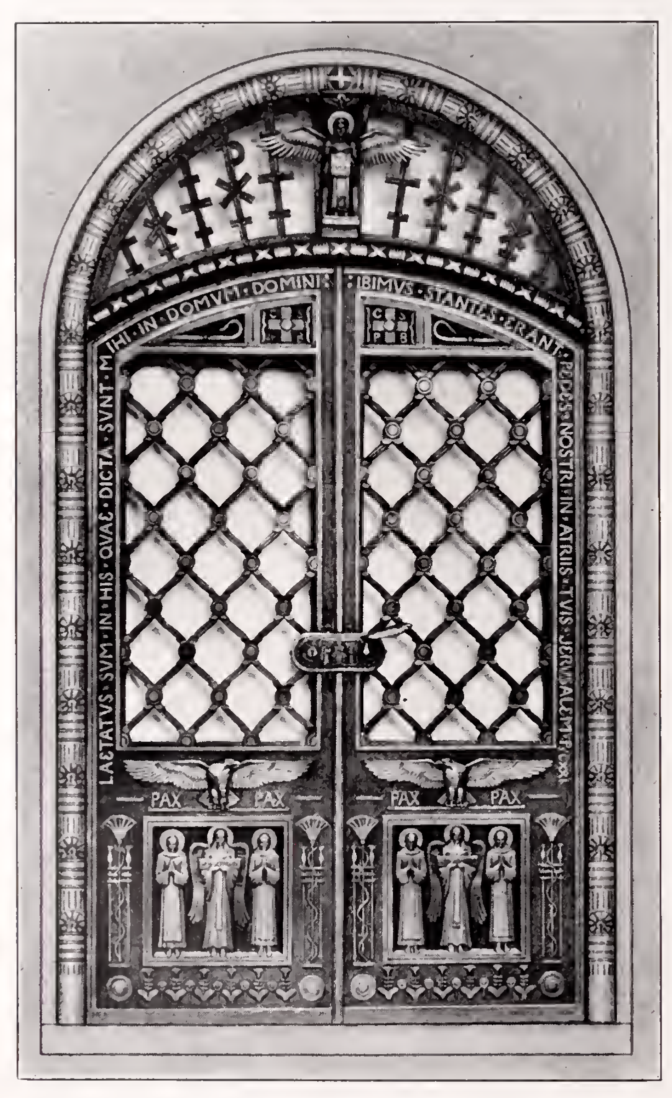


BONIFAZ LOCHER ENTWURF FÜR BEMALUNG VON APSIS UND CHORWAND
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

verstanden, soviel Sinniges und menschlich Ansprechendes zu verbinden, daß man gerne in den beiden kleinen Räumen verweilt und sich durch einzelnes minder Erwünschte nicht allzusehr stören läßt. Zu einigen Bedenken veranlaßt die ganz virtuos gearbeitete Porträtbüste im Grabmal des Pfarrers Roland Ritzefeld (Stolberg) von C. Burger; denn in ihrer minutiösen, an Dennersche Bilder erinnernden Naturkopierung dürfte sie doch viel zu weit gehen, und das um so mehr, weil sie in Naturgröße erscheint. Die alten kleinen Porträts in Wachsbossierung und naturgetreuer Übermalung haben nichts von diesem »Unheimlichen«; ob einzig ihres Formates willen? oder ist auch hier Kunst etwas anderes als Gewandtheit, Kopieren der Natur etwas anderes als künstlerische Darstellung der Natur? Bedeutend in ihren einfachen, großen Linien ist die Eichenholzbüste von J. Mataré »Johannes«, eine bewundernswerte Leistung in Wiedergabe inneren Reichtums die Porträtbüste des Bruders Nieward, Propstes in Marianhill (Südafrika) von M. Streicher; da spricht jeder Zug, jede Wendung Geschichten, und man fühlt sich einem großen Kunstwerke gegenüber. Die Ausstellung zeigt noch eine Reihe anderer tüchtiger Werke dieses Künstlers. Auch die Werke von J. Meurisse verdienen hervorgehoben zu werden. Eine hohe Vorstellung von Aachens Goldschmiedekunst geben schon im »Vorraum« die Arbeiten des Stiftsgoldschmiedes Aug. Witte, die auf einem Tische in der Mitte des Raumes zusammengestellt sind. Nur einzelne Stücke davon sind im Kataloge mit »Eigener Entwurf« bezeichnet, andere mit »Entwurf: Kunstgewerbeschule Düsseldorf«; eines mit »Entwurf: Benediktinerabtei Beuron«; hinter anderen Stücken steckt aber, sollte man glauben, ein wirklicher Künstler verborgen. Achtet man übrigens bei all diesen Arbeiten zunächst nur

auf die technische Seite, so nimmt man mit Vergnügen die Sauberkeit und Sicherheit der Ausführung, das Harmonische und darum nirgends Aufdringliche der Farbenzusammenstellungen wahr.

Schlägt man die Vorhänge im Mittelgrunde des Vorraums auseinander, so glaubt man in ein magisch beleuchtetes nächtliches Strauchgewirre zu sehen; es ist das grüne Geäder in dem schwarzen Marmor, womit die Kapellenwände bekleidet sind; die Wirkung ist eigentlich zu stark, aber man läßt sie sich gefallen. Der Kapellenraum selber ist ein wahres Muster einer vornehmen und doch in ihrer Zierlichkeit anheimelnden Privatkapelle. Um die Entwürfe hat sich besonders Architekt Emil Felix verdient gemacht, um die Ausführung und Ausstattung verschiedene: den Altaraufsatz und das Altarkreuz führte A. Witte aus; das eigenartige, dem Marmor der Wände und des Altars sich anpassende Antependium rührt von H. Krahforst her, ebenso das Glasfenster (Ausgef. von Derix). Die Metallarbeiten von H. Steenaertss (für die Entwürfe ist die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule verantwortlich) haben etwas Nüchternes. Der »Christuskopf« von J. Mataré mit dem windbewegten Haupthaar erscheint etwas verwildert. Zu erwähnen sind noch die Arbeiten von C. Burger (»Kruzifixus«, »St. Barbara«). An den Vorraum Aachen grenzt ein Kabinett, in dem allerlei Entwürfe aus Hannover aufgehängt sind. Die ganze Zusammenstellung macht zuerst einen bunten und unruhigen Eindruck, aber bedeutsam und ernst und sinnvolles Studium verratend ist eigentlich alles, was darin ist. Man erkennt den hebenden und anregenden Einfluß Herm. Schapers im Sinne seines Vorgängers Schäfer. In die Augen fallen zunächst die harmonischen Skizzen von O. Wichtendahl für verschiedene Kirchen und Kapellen. Dann die farbigen Darbietungen von Herm. Schaper selber, den man im Raum 47 aus großen Kartons (siehe weiter unten) bequemer kennen lernt. Die kleinen, zum Teil minutiösen Entwürfe, die bei Hannover vereinigt sind, müssen mit zum Solidesten gerechnet werden, was die Ausstellung bietet.



BEURONER KUNSTSCHULE BRONZETÜRE IN MONTE CASSINO
Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

Wir gelangen zum Saale der jungen und noch kleinen Düsseldorfer »Vereinigung für christliche Kunst«, welche bis jetzt folgende Mitglieder umfaßt: A. Diemke (Maler), J. Th. Hackenbroich (Bildhauer), Fr. Schneider (Architekt), Jos. Schneider (Bildhauer), A. Ternes (Maler), J. Wahl (Maler), W. Wellerdick (Architekt). Unter den hier ausgestellten Werken tritt am meisten hervor das große romanisierende Familiengrab-Denkmal, das J. Schneider unter Beihilfe seines Bruders Franz Schneider (Architekt) hervorgebracht hat (Abb. S. 363). Leider konnte in der Ausstellung nur ein getönter Gipsabguß aufgestellt werden; so kommen manche Einzelvorzüge, selbst der Ausdruck des Christuskopfes, nicht hinlänglich zur Geltung. Der Unterbau besteht aus einem sehr schönen bräunlichgrauen Marmor, das übrige (mit Ausnahme des Christuskopfes aus weißem Marmor) ist in zartgelblichem Marmor ausgeführt; so entsteht eine keineswegs aufdringliche Farbensteigerung nach dem Gekreuzigten hin. Dieser ist, wie im frühen Mittelalter, als der Triumphierende, in seinem Siege die Menschheit mit den ausgebreiteten



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909
Text S. 362 o o o o o o

JOSEPH SCHNEIDER
GRABDENKMAL ๑ ๑

Armen Umfassende gedacht; darum fehlt der Ausdruck des Schmerzes und des Todes; statt dessen liegt eine königliche, milde, fast lächelnde Hoheit über dem Gesicht und der ganzen Gestalt. Die Figuren zur Seite des Kreuzes sind in strengstem Stile bei ansprechendem Adel des Ausdruckes hingestellt. Gemälde von größerem Umfange brachten A. Ternes (»Madonna mit Engeln« und »St. Joseph und der Jesuknabe«) und J. Wahl: »Rast auf der Flucht« und »Die hl. Elisabeth in der Kirche zu Eisenach« (Abb. Jg. 4, S. 35). Ohne sich übertriebenem Naturalismus hinzugeben, ohne aber auch sich von der Naturwahrheit zu entfernen, suchen beide unabhängig von einander das Neue auf dem bewährten Alten fußen zu lassen. Die Architekten Fr. Schneider und W. Wellerdick haben eine Reihe von Kirchenentwürfen ausgestellt und diese nicht nur in Grundrissen usw., sondern auch durch malerische Darstellung als fertige Bauten in ihrer landschaftlichen Umgebung gezeigt. Diese Darstellung ist besonders bei den Dorfkirchen von großem Werte. Denn neben der beherrschenden Stellung, die im Dorf die Kirche unter den übrigen Gebäuden einnimmt, bildet sie zugleich ein charakteristisches Stück, ja oft eine Art Zentralstück der Gesamtlandschaft. Diesen Doppelwert kann sie ohne künstlerischen Wert nicht besitzen, und doch stehen dem Künstler für die Dorfkirche meist nur geringe Mittel zu Gebote. Der Künstler hat daher hier eine erschwerte Aufgabe: er soll etwas Schönes, etwas Billiges, etwas Beherrschendes schaffen; er soll etwas schaffen, was sich dem Ganzen der Landschaft harmonisch einfügt. Diese vierteilige Aufgabe haben die beiden Architekten mit gesundem Sinne und künstlerischem Ernste ins Auge gefaßt. Man gewahrt überall den engen Anschluß an die organische Entwicklung der christlichen Kunst, die allein festen Boden geben kann. Man erinnert sich beim Anblick dieser landschaftlichen Harmonie sofort der zahlreichen Miniatur-Stadtkirchen, die oft von großen Architekten unorganisch und störend in eine Dorflandschaft hineingeflickt sind und ihrer Umgebung in Form, Farbe und Material widersprechen, abgesehen davon, daß ihre Herstellung in der Regel die vorhandenen Mittel eher übersteigt, als daß etwas für die Ausstattung des öden Innern übrig bliebe. Bei den hier vorgestellten Kirchen ist das nicht so. Übrigens haben die beiden Künstler über dem Kleinen und Bescheidenen den Blick für das Große nicht verloren; auch die größeren Entwürfe, z. B. der Entwurf anläßlich eines Wettbewerbs für eine Kirche in Hamburg, der Entwurf einer großen Stadt-Barockkirche sind reife Früchte ernsten Studiums.

(Fortsetzung folgt)



OSKAR POPP HEILIGE NACHT

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909



Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909

BRUNO EHRICH
GEBURT MARIENS

DIE X. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1909

Von FRANZ WOLTER

(Fortsetzung)

Recht bedeutend ist die Secession diesmal nicht vertreten. Ihre eigentliche Stärke beruht noch immer in den Persönlichkeiten der Gründer, diese aber selbst haben entweder gar nichts oder so ausgestellt, daß, von Albert von Keller abgesehen, wir ihre Vertretung nur als Visitenkarte betrachten können. Wir haben früher schon Uhde, Zügel, Habermann besser gesehen, obschon Uhdes »Zwei Kinder« wieder beredtes Zeugnis seiner tüchtigen Meisterschaft ablegt. Merkwürdig ist, daß sich einige Künstler der Secession, die Persönliches zu sagen hätten, immer mehr in sklavischer Nachahmung Uhdes ergehen. Es läßt sich freilich der persönliche Stil eines Meisters schwer nachmachen, nur die Äußerlichkeit, die Manier wird übrig bleiben. Recht tüchtige Leistungen sind die beiden größeren Bilder von Angelo Jank, von denen die Jagdgesellschaft in ihrer Farbenfreudigkeit und auch in der eminent tüchtigen Durchbildung der Einzelheiten bis auf die gut studierten Jagdhunde, den Vorzug verdienen. Über A. v. Keller und seine Kunst haben wir bei Gelegenheit seiner Ausstellung im Sezessionsgebäude eingehender gesprochen, und die Vermutung, die daran geknüpft wurde, daß wir noch weitere Fortschritte dieses feinfühlenden Meisters erwarten dürften, ist nicht nur in Erfüllung gegangen, sondern noch durch die neueren Arbeiten überboten worden. Ganz abgesehen von der dramatischen Kreuzigungsgruppe fesseln doch zumeist die Damenbildnisse Kellers und unter diesen ist das Bildnis einer eleganten Schönen mit Schleier ein Juwel. Hier ist eine Symphonie in zartem Grün mit helleren rötlichen Tonwerten gegeben, die wie ein Gedicht anmutet. Mit wie scheinbar geringstem Aufwand von Mitteln ist hier die größte Wirkung erzielt! Dies allein kennzeichnet den Meister.

Mit welchem Aufgebot technischer Mache arbeitet dagegen M. Slevogt. Das Bildnis einer Schauspielerin als Kleopatra ist schwerfällig und plump, trotz der kompositionell gezwungenen Beweglichkeit. Dazu hängt der Künstler im Hintergrund seines Vorbildes rätselhafte Dinge auf, die nicht begleitend und untergeordnet erscheinen, sondern vordringlich. Es fehlt hier vor allem die Übersicht des Totaleindruckes und mit dieser zugleich die Breite des Vortrags. Letztere Eigenschaften besitzt wohl Richard Pietzsch, welcher dieselben mit deutschem Naturgefühl stets zu beseelen bestrebt ist. Auch seine diesjährigen Bilder beweisen dies, nur geht er, wie in seinem besten Bilde »Vorfrühling in Grünwald«, nicht logisch vor. Manches ist doch zu sehr aus der Tiefe des Gemütes geschöpft, so daß das grüne Wasser nicht als Wasser bei diesem tiefblauschwarzen Himmel überzeugend gegeben ist. Als treffliche Studienarbeit dürften die »Malschüler« von Herm. Groeber zu betrachten sein.

Leo Samberger hat wieder einige seiner bekannten trefflichen Schilderungen auf dem Gebiete der Porträtkunst beigesteuert. Neben der vornehmen Erscheinung Sr. Exzellenz des Reichrats Ferdinand von Miller sehen wir u. a. das charakteristische Bildnis Professor Bradls, in einer humorvollen Situation gegeben, die wir bei dem Dargestellten rühmlichst kennen. R. Schramm-Zittau, der Vertreter des Geflügelhofes, der plätschernden Enten und schnatternden Gänse, bringt von der letzteren Sorte ein Monumentalgemälde, das schon durch seine Größe auffällt. Es ist ja in der Tat sehr schwierig, eine ganze Gänseherde in ihrer eilenden Bewegung zu malen und Schramm als tüchtiger Maler, der sein »Metier« versteht, hat viel geleistet, aber es ist zu viel Ausstellungskunst. Einladender wirken Dinge, die ein stilles Versenken in das Thema ermöglichen, wie die duftigen, in zartem Silberton gemalten Frauen mit weißen Blumen von Hans Borchardt, eine träumerische Landschaft von Toni Stadler, »Der Sommertag« von Georg Flad, die äußerst zart und prickelnd gemalten Stilleben und Blumen von Th. Hummel oder gar die blendenden Interieurs von Gotthardt Kuehl. Über Herm. Pleuers Eisenbahnen und Ch. Toobys großes Kuhbild ist nichts Neues zu berichten, diese Maler können auf ihrem einmal gewählten Stoffgebiete nichts hinzufügen. Ernst Oppler dagegen schreitet im Bildnisfache gut vorwärts, ebenso A. Weißgerber in seinem Selbstporträt; die Kreuzigungsskizze jedoch muß sogar als Skizze abgelehnt werden. Das ist zu brutal und roh in der Auffassung sowohl als in der Mache. Vortrefflich wirken Richard Kaisers »Vorfrühlingstag« und der »Möhrenbach bei Treuchtlingen«; Fr. Eckenfelders »Schimmel« in der Schwemme beweisen, wie nicht alles in Abhängigkeit von der Zügel-Schule gemalt zu werden braucht, um dennoch Wirkung und Kraft zu haben. Gar zu käsig und dabei zerflossen kommt der weibliche Akt von Max Feldbauer heraus. Dieser Maler hat unzweifelhaft Talent, aber es fehlt



GEORG BUSCH GRABDENKMAL DES BISCHOFS PAUL LEOP. HAFFNER IN MAINZ

Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. Text S. 323

an Geschmack und dann erscheint doch jedem echten Künstler die Natur, hier der menschliche Körper, als wundervoller Organismus, ganz Rhythmus und Harmonie, dem man sich in Andacht nähert. Diesen Mangel an innerer Kultur besitzt auch Lovis Corinth, der recht deutlich in den »Gefangenen« nackten Menschen zum Ausdruck gelangt. Kraft und Brutalität sind zwei grundverschiedene Faktoren, letztere steht mit einer charaktervollen Kunst im Gegensatz. Innerliches und äußerliches Stilgefühl geht verloren, kommen dazu noch wie hier naturwidrige Unmöglichkeiten, der weibliche Akt schwebt in der Luft anstatt zu liegen, so verlöscht das anfänglich bewunderte Kraftmeiertum der Malerei wie ein prasselndes Feuerwerk. Zieht man ein ähnliches Thema wie den »Ringkampf« von Ernst Burmeister zum Vergleich heran, so erkennt man bald, was hier gesagt sein soll. Burmeister schildert auch nackte Menschen, aber sie sind in einer Handlung begriffen, um den Körper in verschiedener Art der Bewegung erscheinen zu lassen. Wenn Burmeister auch Fehler macht, die Einheit und Geschlossenheit vermissen läßt, so ist doch hier ein Maler am Werk, der Neuschöpferisches leisten will.

Man bedauert nur, daß so viel Arbeit auf ein Nichts verwendet wurde. Durch den allzustarken Persönlichkeits-Kultus, durch die Verhimmelung des Individualismus hat in unserer Epoche die Kunst nur gelitten. Immer stärker zersplitterten demgemäß auch sonst stark gefügte Korporationen und der Zerfall hält noch an. Wie von der Genossenschaft die Secession, so trennten sich von der Luitpoldgruppe die Bayern, um für sich Siege zu feiern. Aber alle jene Gruppen können sich ihrer Triumphe nicht so recht erfreuen, es beginnt allmählich zu dämmern,



RUDOLF NISSL — LESENDE JUNGE FRAU

X. Internationale Kunstausstellung München 1909



WILHELM IMMENKAMP DR. W. RAABE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

daß die übertriebene Wertschätzung der Persönlichkeit nur zur weiteren Auflösung hindrängt. Überblickt man von einem freien, unabhängigen Standpunkte die ganze Situation, so wird es dem Kunstfreund nicht recht klar, welche Qualitäten, welche Kunstanschauungen eigentlich noch die Gruppen der Künstler trennen: hier wie dort gibt es kaum ein Gemälde, das nicht gerade so gut in einen anders benannten deutschen Saal hineinpassen würde. Und gerade bei den Bayern fällt dies auf, ob nun der Künstler G. Schuster-Woldan, P. Rieth oder Fritz Kunz heißt. Letzterer Maler erinnert in seiner Kreuzigungsgruppe an die tief religiöse Stimmung romanischer Bilder und bekundet als Maler eine stark persönliche Eigenart mit einem lyrischen Einschlag. Bei Georg Schuster-Woldans »Mädchenbildnis« verspürt man leise fremde Einflüsse, aber sie sind kaum merklich. Was das Bildnis interessant und anziehend macht, ist vor allem das Motiv und die leichte, duftige, koloristische Art, der Zusammenklang des landschaftlichen, fast wie ein alter Gobelin gehaltenen Hintergrundes, zu dem bräunlich warmen Ton des Kleides. Um zu erkennen, was nun echt deutsch im Charakter ist, sehe man sich Paul Rieths musizierende Familie an. Schwer ist hier die Farbe, ungeschickt, nein unbeholfen die Komposition, aber voll und ganz steht der Künstler mit seiner Technik und seinem malerischen Ausdruck auf heimatlichem Boden und unmittelbar vor der Natur ist Zug um Zug entstanden. Der Maler großen Stils ist wie stets, so auch in diesem Jahre Herm. Urban, am liebsten möchte man die »Gewitterstimmung bei Riola« oder den farbensatten »Spätsommer« statt mit Goldrahmen umschlossen auf den Wänden eines Festsaales sehen (Abb. S. 374 u. 375). Die dekorativ-künstlerische Art Urbans weist auf die Wandmalerei hin. Eine merkwürdig phantastische Note schlug Karl v. Marr in seinem »Dekorationsmaler« auf orangegelber Luft an. Welch tiefsinniger Gedanke zum Ausdruck gelangen sollte, ist schwer zu finden, jedenfalls als malerisch-originelle Leistung eine höchst beachtenswerte Malerei. Tüchtig wie immer ist Hans v. Bartels in seinen Aquarellen, deren Motive dem Küstengebiet ent-



HERMANN LANG MARTIN GREIF (PLAKETTE)
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

nommen sind, desgleichen Carl Blos mit Bildnis und Stilleben, Claus Bergen mit einem wuchtig hingeschriebenen englischen Fischerdorf, dann endlich Rud. Sieck mit seinen zarten und dabei sinnig wiedergegebenen Stimmungslandschaften von der bayerischen Hochebene.

Die Abteilung der Architektur, der Aquarelle, Zeichnungen und graphischen Künste enthält eine große Fülle kostbarer Arbeiten, von denen wir ebenfalls nur weniges als ganz hervorragend erwähnen können. Franz Brantzkys »Möhnetalsperre in Westfalen« wird dem Nichtarchitekten wenig beachtenswert erscheinen, aber gerade in der überaus einfachen und umso eindrucksvolleren Lösung steckt eine nicht zu unterschätzende Geistes- und Gedankenarbeit. Fesselnd sind die architektonischen Entwürfe russischer Kathedralen und Paläste von Georg Kosiakow, die uns einen Einblick in eine fremdartige Kunst gewähren. Neubelebungen der alten Formen zeigen die Modelle und Aquarelle von Landhäusern und Wirtschaften von Franz Zell, ebenso die Modelle zur Wiederherstellung des Schlosses in Neuenstein in Württemberg von Bodo Ebhardt. Nicht zu vergessen seien hier die nach großzügiger Monumentalmalerei hinneigenden, aber stark von antikem Geiste belebten Schöpfungen, Vorlagen für Mosaik von Wilh. Köppen. Unter den graphischen Künsten fallen besonders auf die feinen, liebenswürdigen Zeichnungen von Ludwig Bolgiano, Gino Parin, Attilio Sacchetto, Paul Leuteritz, die technisch mehr blendenden als überzeugenden Radierungen von V. Vigano, die eminent geschickten Radierungen von Hans am Ende, Otto Gampert, Rudolf Köselitz. Das vortreffliche Prinzregenten-Porträt von Walter Firle, das den hohen Herrn von der menschlichen Seite so vorzüglich charakterisiert, hat leider einen ungünstigen Platz erhalten. (Schluß folgt)

KLEINPORTRÄTKUNST

Von Dr. O. DOERING-Dachau

Den großen Berliner und Münchener Ausstellungen von Kunstwerken des ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließt sich in diesem Sommer eine überaus interessante Veranstaltung zu Mannheim an. Sie beschränkt sich auf das Spezialgebiet der Kleinporträtkunst, zieht von deren Leistungen im wesentlichen nur süd- und südwestdeutsche Beispiele heran, und erreicht durch diese Einschränkung, daß das derart gestellte Thema durch überraschende Fülle des Gebotenen nahezu erschöpfend behandelt werden kann. Natürlich nicht in Bezug auf die Zahl der einzelnen Erzeugnisse, wohl aber auf Charakterisierung der für die Kleinporträtkunst in Betracht kommenden Techniken, und der meisten auf diesem Gebiete tätigen Künstlerkräfte. Ins Werk gesetzt ist die interessante Ausstellung von seiten des Mannheimer Altertumsvereins, der damit zu seinem heuer fünfzigjährigen Bestehen eine besonders interessante Feier veranstaltet. Man muß dem rührigen Vereine zu diesem Unternehmen Glück wünschen, das seinen bisher erreichten Erfolgen einen neuen anreiht. Fast elfhundert solch zierlicher Porträtwerke lernen wir hier kennen und freuen uns des Einblickes in ein Kunst-



FRITZ BAER — DER PILSENSEE

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

gebiet, das seiner äußerlichen Unscheinbarkeit halber bisher allzu wenig jene Beachtung gefunden hat, die es doch vollauf verdient. Wer diese kleinen Bildnisse sorgfältig durchmustert, wird überrascht sein ob der Summe wahrhaft künstlerischer Leistung, die in ihnen niedergelegt ist. Er wird auch sie als eine Erscheinung der Kunstgeschichte würdigen und ihre Bedeutung um so höher anschlagen, als einst mittelst dieser kleinen Werke tüchtige Kunst in breite Kreise des Volkes getragen worden ist, die am lebendigen Wesen der großen Kunst nicht durchweg persönlichen Anteil haben konnten. Dazu kommt, um den günstigen Eindruck zu steigern, das nahe Verhältnis, in dem wir selbst noch zu mehreren jener Generationen stehen, das Verständnis und die freundliche Vertrautheit, die wir den Großmüttern und Großonkeln unserer Eltern immer noch entgegen zu bringen imstande sind. Die Versammlung ihrer freundlich intimen Bilder mutet uns wohltuend an und dient dazu, das Interesse für die Personen zu steigern, die diese Bildchen geschaffen, für die Techniken, deren sie sich dabei bedient haben. Daß unsere heutigen Photographiealbums dereinst bei unsern Urenkeln gleiche Interessen erwecken werden, läßt sich billig bezweifeln. Mögen wohl auch jene zu ihrer Zeit der Alten freundlich und dankbar sich erinnern, dennoch können ihnen unsere photographischen Porträts nimmer das bieten, was uns jene kleinen Kunstwerke unserer Vergangenheit. Denn die Photographie, selbst von der liebevollsten Hand hergerichtet, bleibt ja doch Maschinenwerk. Die Kleinporträts aber, für die jene in Mannheim Typen sind, wurden mit künstlerischem Blick ersehen, mit ebensolchem Temperament festgehalten. Sie sind in ihren besseren Beispielen Interpretationen menschlicher Charaktere, und somit nähert sich ihr Wert dem der Bildnisse großen Umfanges, welch letzterer ja doch schließlich mehr etwas Äußerliches ist.

Die Ausstellung ist in einem der umfangreichen Säle im Obergeschosse des Großherzoglichen Schlosses zu Mannheim untergebracht. Vor den vielen an den Wänden und inmitten des Raumes aufgestellten Vitrinen, die mit der gewaltigen Menge der Ausstellungsgegenstände angefüllt sind, drängt sich die Schar der Besucher. Man darf dem Mannheimer Altertumsvereine zum Ruhme anrechnen, daß er verstanden hat, das Publikum einer Industrie- und Handelsstadt für die Feinheiten einer solchen auserlesenen Darbietung zu interessieren, und zwar, wie ich mich überzeugen konnte, keineswegs nur die obersten Schichten.

Die Bildnisse stellen, wie es für Mannheim besonders nahe liegt, zunächst Persönlichkeiten aus dem Kreise des Kurfürsten Karl Theodor vor, auch den Fürsten selbst, alle in recht offizieller Auffassung, nicht immer mit sonderlicher Hervorhebung ihres innerlichen Lebens. So sehen wir ein in Biskuit ausgeführtes Brustbild des Koadjutors, späteren Fürstprimas Karl von Dalberg in antiker Gewandung, eine Anzahl von Bildnissen Friedrichs des Großen, General Laudon, Rousseau, Voltaire, Ferdinand von Braunschweig, den Bischof von Speyer, Franz Christoph von Hutten. Im weiteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts gilt die Darstellung nicht minder den Kreisen des Hofes, doch auch jenen des Bürgertums. Wir lernen Personen kennen, die zur Geschichte unserer großen Dichter in Beziehung standen, wie Margarete Schwan, Schillers Freundin, die 1796 starb und hier etwa sechs Jahre vor ihrem Tode porträtiert ist. Wir sehen Lavater, Winckelmann, Wieland, Herder, die Baronin von Dalberg, Papst Pius VI. Allmählich weicht von den Persönlichkeiten der Ausdruck schwärmerischer Empfindsamkeit, es kommen die herben Männertypen, wir sehen die in griechischem Gewande schreitenden Frauen der Revolutionszeit. Zahlreich sind die Bilder Napoleons, wir finden Hortense Beauharnais, Scharnhorst, Blücher, Ludwig XVI. und Marie Antoinette, Oliverius, den letzten Kapuzinerpater in Baden. Endlich freuen wir uns der solid bürgerlichen Figuren vom Anfange des 19. Jahrhunderts und bis in dessen Mitte hinein. Zwischen ihnen hindurch verstreut Bildnisse der leitenden Persönlichkeiten. So erscheint wiederholt König Max Joseph I. von Bayern, Louis Philipp, Robert Blum, die Könige Friedrich Wilhelm III. und IV., Königin Luise, Franz I. von Oesterreich, Papst Pius VII. und Gregor XVI. Das sind hier wie bei allen vorgenannten Perioden nur einige wenige, aufs Geratewohl herausgegriffene Beispiele. Mehr ins einzelne zu gehen, verbietet der Raum. Gänzlich unmöglich und auch entbehrlich sind nähere Angaben über die die Hauptmasse bildenden Personen des Mittelstandes, zumal wenn sie, wie zumeist, dauernden Ruf nicht erworben haben. Die Durchmusterung in der angedeuteten Reihenfolge, die übrigens der der Ausstellungsnummern keineswegs entspricht, ist von hohem Interesse für die Beobachtung der Wandlung nicht allein der Trachten, für deren Kenntnis die Ausstellung von grosser Bedeutung ist, sondern vor allem für die Veränderung der allgemein menschlichen Erscheinung, des Gesichtsschnittes, des Blickes und Ausdruckes unter dem Einflusse verschiedenartiger historischer Verhältnisse.

Die Reihenfolge der Ausstellung ist nach Gruppen der Technik erfolgt. Ist doch das Miniaturbild des 18. und 19. Jahrhunderts keineswegs ausschließlich Erzeugnis der Malerei, und ist doch auch diese in ihren Mitteln und Mate-



LUDWIG BOLGIANO WINTERSONNE
X. Internationale Kunstausstellung München 1909

rialien für den vorliegenden Zweck höchst mannigfaltig. Obenan steht bei ihr die Feinheit der Malerei mit Wasserfarben auf Elfenbein, die in einer reichen Menge kostbarer Erzeugnisse vertreten ist. Unter ihnen finden sich zwei Werke — Bildnisse Ludwigs XVIII. und Napoleons — von Jean Baptiste Isabey, eins von dem ausgezeichneten Wiener Miniaturmaler Rob. Theer. Ein Bildnis Karl Theodors ist 1793 von dem Münchner Joseph Kaltner gemalt und stellt den Kurfürsten im Hermelinmantel mit Kurhut und Reichsapfel dar, der Hintergrund ist blau. Die übrigen Malereien dieser Art sind von weniger bekannten Meistern, beanspruchen aber gleichwohl ihrer tüchtigen künstlerischen Qualitäten halber Beachtung. Danach folgen Miniaturbildnisse auf Porzellan, das geeignet schien, das Elfenbein zu ersetzen, ohne daß doch die Bilder den feinen Reiz jener erreichen konnten. Gleichwohl sind tüchtige Arbeiten dabei, wie das Bildnis einer Frau Louise Christ, gemalt von dem Karlsruher J. Spelter, von dem wir hier vielen Arbeiten begegnen. Es folgen Malereien auf Leinwand, Pergament, Papier, Metall, in Email und anderen Techniken. Den Schluß dieser Gruppen bilden endlich einige Stücke, die eine Zwischenstellung zwischen Miniaturmalerei und Photographie einnehmen, insofern das Lichtbild vom Maler farbig ausgeführt wurde. Die betreffenden Blätter sind von dem 1800 im Koburgischen geborenen, 1859 in Mannheim gestorbenen Porträtmaler Johann Martin Morgenroth. Hierbei sei noch einiger Miniaturmaler gedacht, deren Tüchtigkeit besonders hervortritt. So nenne ich Heinrich Karl Brandt (1724—1787), der in Wien geboren wurde, es zum Mainzischen und Kurpfälzischen Hofmaler brachte, 1784 nach München kam, und dort elend zugrunde ging. Zu München hatten weiter Beziehungen u. a. Marie Ellenrieder aus Konstanz (1791—1863), die besonders religiöse Gegenstände malte; der um 1850 lebende Erdmannsdörfer; Franziska Schöpfer (1770 bis nach 1826). Andere bedeutende Miniaturmaler dieser Ausstellung sind der Lothringer J. B. J. Augustin, der königlicher Hofmaler in Paris war; Jakob Fürchtegott Dielmann aus Sachsenhausen (1809—1885), der Mitbegründer der Frankfurt-Cronberger Malschule. Weiter der tüchtige Maler von Kinderbildern Seb. Helmle, der gleich dem vorigen in Frankfurt ansässig war. Ebendaselbst lebte seit 1806 auch Jos. Nic. Peroux (1771—1849), der Lehrer Fr. Overbecks. Im höfischen Dienst zu Mannheim stand in der Mitte des 18. Jahrhunderts Fr. Jos. Kisling. Noch erwähne ich Karl Kuntz (1770—1830), der in Karlsruhe Hofmaler und Galeriedirektor war. Zur Karlsruher Gruppe gehörte auch Heinr. Fr. Schalck (1791—1833), den ein Schlagfluß tötete, während er die Großherzogin von Baden malte. Die gewaltige Schar anderer Miniaturmaler muß hier unerwähnt bleiben.

Denn noch ist von anderen Erzeugnissen der Kleinporträtkunst zu reden. Zunächst von den plastischen. Auf diesem Gebiete kommen namentlich die Wachsbossierungen in Betracht. Sie sind größtenteils polychromiert und von überaus feiner Ausführung. Eine Kindergruppe mit Ausblick in die Rheinlandschaft, ein um 1815 entstandenes Stück, gehört zum Reizendsten, was man sehen kann. Wahrscheinlich stammt es von dem Mannheimer Ign. Hinel, dessen Tätigkeit zwischen 1800 und 1825 fällt. Ausgezeichnet ist das ovale Brustbild eines auf der Kanzel predigenden katholischen Geistlichen vom Ende des 18. Jahrhunderts.



LUDWIG BOLGIANO — VORFRÜHLING

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Dann kommt die Fülle der Bildnisse in Porzellan und Fayence, zu allermeist Reliefs, vereinzelt auch rund gearbeitet. Unter ersteren das schon genannte Bild v. Dalbergs. Sehr wertvoll ist u. a. auch eine rund gearbeitete Biskuitbüste von Jérome Napoleon, ein Produkt der Fürstenberger Manufaktur, von der hier überhaupt zahlreiche Werke ausgestellt sind. Unter den Bildnissen in Alabaster ragt durch Kunstwert das Reliefporträt des Münchner Malers und Galeriedirektors Georg Dillis hervor. Das Werk stammt von dem vorzüglichen Plastiker Joh. Pet. Melchior, der 1741 in Lintorf geboren, von 1770 an in den Porzellanfabriken von Höchst und Frankenthal tägig war, bis er die endgültige Stätte seines Berufes in Nymphenburg fand. Dort starb er 1825.

Noch ist zu gedenken der vielen feinen Reliefporträts

in Marmor, Stein, verschiedenen Metallen, in Elfenbein, Holz, Kristall, Muscheln, Lava, Ton, Gips und anderen Materialien, auf die unmöglich im einzelnen eingegangen werden kann. Von Künstlern dieser Richtung seien noch erwähnt der Mannheimer Fried. Brechter (1800—1890), der Durlacher Hofmedailleur Joh. Marc. Bückle (1742 bis 1811), der Wiener Manufakturdirektor und Professor Ant. Grassi (1755—1807), der römische Gemmenschneider Gis. Girometti (1780—1851). Gleichfalls in Rom wirkte der Karlsruher Joh. Chr. Lotsch (1780—1873), der Thorwaldsen bei der Herstellung der Äginetischen Skulpturen half. Italienischer Herkunft war der badische Hofbildhauer M. Jos. Pozzi (1770—1842). Auch bei den Plastikern kann ich mich nur auf diese wenigen Namen beschränken.

Denn immer noch ist von der Ausstellung zu sprechen. Von ihrer großen Gruppe der Silhouetten in Papier und Glas, beide reich an bedeutenden und interessanten Stücken. Zu gedenken ist der Bildnisse auf Gebrauchsgegenständen, die als Geschenke der Freundschaft dienten. Hierunter sind besonders viele Dosen. Sie sind aus Holz, Schildpatt, Elfenbein, Porzellan, Eisen, Lack, Perlmutter und anderm Material. Die Bildnisse sind darauf gemalt, geschnitten, eingelassen, aufgelegt. Ähnlich ist es mit jenen, die wir auf Gläsern, Tassen, Pfeifenköpfen, auf Ringen, Anhängern, Armbändern, Broschen, Uhren, Petschaften, Löffeln, Lichtschirmen, ja auf Kanapeeflügeln finden. Man sieht, daß die Mannheimer Ausstellung Abwechslung in Menge bietet. Sie ist bedeutsam wegen des von ihr gegebenen außerordentlichen Studienmaterials, erfreulich wegen der feinen ästhetischen Genüsse, die sie vermittelt.

BERLINER KUNSTBRIEF

Wegen der damit verbundenen bleibenden Anregungen weisen wir auf die im letzten Winter abgehaltene Internationale Volkskunst-Ausstellung hin, veranstaltet vom Deutschen Lyceum-Club. Doch hat dieser einen »Führer« herausgegeben, in ersichtlicher Eile verfaßt von Marie v. Bunsen, der zwar durch die etwas kunterbunte Ausstellung selbst ungenügend leitete, als Leistung für sich aber noch in alle Zukunft Wert behält.

Bisher wußten wohl nur wenig, welch reicher Schatz von Tradition nicht nur in der spontanen Volkskunst steckt, sondern auch von ihrer jüngst in mehreren Ländern planvoll durchgeführten Neubelebung wieder aufgenommen worden ist, zumal durch die Wiederbelebung der gegen Ende des Mittelalters so reich blühenden Stickerei. Aber auch angesichts des jetzt Vorgeführten merken die meisten vielleicht gar nicht, wie breit und intim die christliche und speziell die kirchliche Überlieferung in Volkskunst und Hausleben gewirkt hat. Unsicherer sind deren Zusammenhänge mit Vorchristlichem.

Und nun die neuvermittelten Kenntnisse einzelner Länder! Schaumburg-Lippe verblüfft geradezu, namentlich durch Nachwirkungen alter Kirchentraditionen. Das heimische Motiv zweier Vögel auf einem Lorbeerzweige mit einem Herzen soll auf ein frühchristliches Katakombensymbol, die Ornamentik von Hemdspangen einerseits auf Heidnisches, anderseits auf Kirchengeräte deuten. »Die Brautkronen« gehen unzweifelhaft auf die alten



HERMANN URBAN GEWITTERSTIMMUNG BEI RIOLA

X. Internationale Kunstausstellung München 1909. Text S. 369



HERMANN URBAN — SPÄTSOMMER

X. Internationale Kunstausstellung München 1909. Text S 369

Muttergottes- und Heiligenkronen zurück. Bei einigen finden sich Bestandteile aus Reliquiarkronen des 12. Jahrhunderts.

Textilien mit biblischen Szenen, Symbolen usw. sind namentlich in Norddeutschland so häufig, daß sie ein Verweilen verdienen würden. Westfälische Kreuze und Motivplatten, bayerische Wachsopfer u. dgl., süddeutsche Wandtafel-Stickereien usw. kennzeichnen ein heimisches Religionsleben. Reich an einer mehr inhaltlich als sinnlich markanten Religionskunst sind unsere Küstenlande von Schleswig bis Friesland. Die schleswigsche »Beiderwand« aus Wolle und Leinen, für Bettvorhänge u. dgl. mit Sprüchen, Bibelstellen u. dgl. versehen, ist eine jetzt besonders beliebte Entdeckung (vgl. die Veröffentlichung von E. Sauermann, Frankfurt a. M., bei H. Keller); und die Vierlande mit ihren von der Zimmerdecke herabhängenden Taufkronen usw. sind seit längerem ein Liebling der Museen.

Die »biblischen Wandteppiche« lassen sich durch Dänemark hindurch in den skandinavischen und britannischen Norden hinein verfolgen — auch durch sonstige Ausstellungen dieser Zeit. Schwedens reiche Spitzentechnik erinnert an Birgittas Kloster von 1346; die neuen Bestrebungen in England und besonders in Irland werden durch dortige Klöster unterstützt; Südamerika scheint noch von den früheren Jesuitenklöstern zu zehren.

Neben Österreich, dessen neue staatliche Spitzenindustrie seit einem Jahrzehnt vielbewundert ist, hat Ungarn, besonders das obere, das alte Werkstättenwerk der Königin Gisela wieder aufgenommen und seine mittelalterlichen Kirchengewänder usw. neu verwertet. Frankreich benutzt seine volkstümlichen Schätze, zumal die bretonischen, anscheinend nur erst in vereinzelter Weise; Italien dagegen hebt sich durch systematische Vereinstätigkeit, und in Assisi geben Chorhemden und Altardecken neue feine Arbeit. Griechenland scheint sein Altertum und byzantinisches Mittelalter mit Hilfe einer königlichen Schule besonders zu ornamentalen Stilisierungen zu verwerten, die erträglicher sind als viele andere. Bulgariens und Rumäniens Förderung des Hausfleißes wird aufs neue bekannt; bulgarische Kreuze u. dgl. fallen gut auf. Doch vielleicht das Hauptereignis der Ausstellung bedeutet abermals Rußland. Seine sehr alte, speziell kirchliche Stickerei, mit Tendenz zu byzantinischer Pracht, wird staatlich und privat neu gefördert, und das Ergebnis scheint hier überhaupt zum ersten Male deutlich erkennbar zu sein. Eine »Muttergottes-Spitze« zeigt Pfauen in Strahlenschein; Bilder von Christi Grablegung u. dgl. zeigen sich auf Textilien; Löffel enthalten in ihrem breiten durchbrochenen Stiel Heiligenszenen; und am beneidenswertesten dürften gegenüber abendländischer Kirchenstickerei die russischen Popenmäntel sein. —

Haben wir zugunsten einer auch für christliche Kultur überhaupt so lehrreichen Exposition eine Ausnahme von unserer sonstigen Beschränkung auf »hohe« Kunst gemacht, so kehren wir zu dieser zurück durch ein paar Blicke auf die ständigen Ausstellungen des Kupferstichkabinettes und bedauern, nicht länger verweilen zu können bei den Buchmalereien und Miniaturen, die im 11. Jahrhundert mit deutschen Evangeliarien beginnen und ins 14., 15. Jahrhundert hinein einen gewaltigen



JULIUS SCHRAG VLÄMISCHES INTERIEUR

X. Internationale Kunstausstellung München 1909

Aufschwung nehmen. Neu-Erwerbungen der alten Abteilung zeigen, von des Meisters E. Entwurf zu einer gotischen Monstranz angefangen, besonders neutestamentliche Szenen auf Holzschnitten und Kupferstichen (hervorragend eine »Auferstehung« des vordürerschen J. van Meckenem, eine unvollendete Gruppe aus einer Hirtenanbetung des virtuosen H. Goltzius, ein Christus und eine Madonna des J. Morin in seiner Porträtradierungsmanier); darunter manche von den typischen Nachahmungsgraphikern des 16. Jahrhunderts. — Die neue Kabinettsabteilung brachte zuletzt französische Radierungen und Grabstichelarbeiten des 19. Jahrhunderts, leider wiederum mit geringer Ausbeute für christliche Kunst. Doch konnte man sich dafür interessieren, wie von der mehr linearen Tendenz eines J. A. D. Ingres (Porträt des Erzbischofs von Rennes 1816) zu der mehr flächigen eines E. Manet gegangen wird, die dann A. Besnard wieder etwas ins Lineare zieht; oder wie E. Burnand das Gedicht Mistrals »Mireio« illustriert; oder für die Bretonierinnen von Ch. Cottet. Dagegen wurden jetzt kirchlich-künstlerische Interessen befriedigt durch Kupferstiche von Ferd. Gaillard (1834—1887). Seine Linienfeinheit zeigt sich in der Reproduktion seines eigenen Sebastiangemäldes, seine Porträtkunst in mehreren Bildnissen von Kirchenfürsten u. dgl. Das Porträt des Liturgie- und Musikforschers P. Guéranger ist in drei von den 13 Zuständen vorhanden, durch welche hindurch der Künstler eine Vollendung erreicht hat, der vielleicht manche Moderne den fleckigen dritten Zustand vorziehen würden. Dr. Hans Schmidkunz

ALTES BAYERISCHES PORZELLAN

In No. 10 wurde bereits mitgeteilt, daß das Bayerische Nationalmuseum von Ende Juli bis Mitte September d. J. eine Ausstellung alten bayerischen Porzellans veranstalten wird. Die Ausstellung ist nunmehr eröffnet. Der offizielle Katalog derselben wurde von dem Kgl. Konservator Dr. Fr. H. Hofmann mustergültig verfaßt. Er gibt ein klares übersichtliches Bild von der Ausstellung und ermöglicht eine rasche Orientierung. Der Text ist knapp, frei von unnötigem Ballast, dabei vollständig und anschaulich. 24 vorzügliche gut gewählte ganzseitige Abbildungen führen die markantesten Typen der Fabrikation verschiedener Manufakturen vor, wodurch der Katalog eine wertvolle, künstlerische Bereicherung erfährt und eine erhöhte Bedeutung erlangt. Der Aufbau des Ganzen ist sehr glücklich. Direktor Dr. Hans Stegmann leitet den Katalog mit einem kurzen Vorwort ein. Daran schließt sich ein Verzeichnis der Aussteller. Diesem folgt ein geschichtlicher Abriß der Manufakturen nebst Erklärung des Markenwesens der einzelnen Fabriken und ihrer Künstler. Hierauf gibt uns ein Verzeichnis über die bis jetzt erschienene Literatur Aufschluß. Daran reiht sich die Beschreibung der ausgestellten 2151 Gegenstände. Mit den Abbildungen schließt der Katalog ab. Herrn Dr. Fr. H. Hofmann gebührt für seine Leistung volle Anerkennung. Der Preis des Kataloges ist niedrig gehalten, er beträgt nur M. 1.50. Die Ausstellungsbesucher werden dies den Veranstaltern besonders danken.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

WETTBEWERB FÜR EINEN ZIERBRUNNEN

Das moderne München hat von dem Erbe Ludwigs I. Besitz genommen; es setzt alles daran, das herrliche Stadtbild immer reicher und mannigfaltiger auszugestalten. Man findet bald keinen größeren Platz oder keine Anlage mehr ohne eine Bildsäule oder einen Brunnen. In all diesen Denkmalen tritt die Plastik als raumschmükkende Kunst auf. Sie hat infolge dieser mannigfaltigen Anwendung in München eine vorzügliche Förderung erfahren. Den Künstlern bietet sich durch Anteilnahme an Wettbewerben, die zur Erlangung von Entwürfen für öffentliche Denkmale, Brunnen u. dgl. dienen, reichlich Gelegenheit zur Entfaltung ihres Könnens. Denn nichts ist besser geeignet, die Phantasie zu fruchtbarem Schaffen anzuregen, als Ideen für ganz bestimmte Zwecke und positive Aufgaben. Man veranstaltet Ideenkonkurrenzen, um Vorschläge und Pläne für einen ganz bestimmten Zweck zu gewinnen. Wenn es sich dabei um die Ausschmückung eines Platzes durch einen Brunnen handelt, so soll die Ideenkonkurrenz Pläne und Skizzen für die räumliche Ausgestaltung der üblichen Situation zutage fördern; sie soll ferner die künstlerische Idee des gegenständlichen Motives klarlegen, ein anschauliches Bild der räumlichen Anordnung desselben und der Größenverhältnisse geben. Die Skizze soll noch außerdem das Material und den Stoff andeuten, aus dem das künstlerische Gebilde erstehen soll. Skizzen zu Wettbewerben sollen vor allem die örtliche Situierung, die räumliche Ausgestaltung und die gegenständliche Bedeutung des Motives in einem klar durchdachten, anschaulich gezeichneten Bilde vorführen. Die Münchener Wettbewerbe zeichnen sich im allgemeinen durch derartig künstlerische Qualitäten aus. Aber nicht alle Wettbewerbe stehen auf derselben Stufe. Der letzte Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Zierbrunnen am Josefsplatz wirkte mehr durch die Quantität als die Qualität. Über 90 Modelle waren dazu eingelaufen[1]) und man durfte eine ziemliche Anzahl interessanter Lösungen erwarten. Statt dessen gewahrte man vielfach Nachahmungen bekannter, bereits ausgeführter Denkmale und daher wenig Originalität in der Erfindung. Zwar fehlte es nicht an Phantasieprojekten: wie z. B. eine ins Riesenhafte gehende und vielleicht das zehnfache des Kostenvoranschlags überschreitende Platzgestaltung oder der Elefantenbrunnen und dergleichen. Mehrfach wurde die Idee, die Flucht nach Ägypten plastisch darzustellen und monumental zu verwerten, variiert. Die Aufgabe eines Zierbrunnens zur Ausschmückung des Josephsplatzes bot eben für einen erfinderischen Kopf eine Fülle von Möglichkeiten dar.

Die Lage des Platzes ist der Errichtung eines schmucken Brunnens günstig; der Platz wird von Häusern umschlossen, die ziemlich einheitliche Größenverhältnisse und einen ziemlich einheitlichen architektonischen Charakter aufweisen. An einer Seite des Platzes tritt die Kirche stark hervor; sie bildet gleichsam die architektonische und gegenständliche Dominante; sie übt natürlich auch auf die Größenverhältnisse, den formalen Charakter und das gegenständliche Motiv des Brunnens ihren Einfluß, wenn dieser, was sehr naheliegt, der Kirche gegenüber aufgestellt wird. Der Platz erhält aber auch eine ganz besondere Ansicht durch ausgedehnte gärtnerische Anlagen, die gerade für eine offene Brunnenanlage weiten Spielraum bieten. Die meisten Projekte fassen auch diese beiden Gestaltungsmöglichkeiten ins Auge; ihre Urheber dachten sich die Aufstellung des Brunnens entweder der Kirche gegenüber oder in die Mitte der Anlage.

Das Preisgericht hatte fünf Projekte ausgewählt und als gleichwertig begutachtet. Von diesen fünf befassen sich vier eingehender mit der Platzgestaltung. Drexler und Köppel denken sich eine offene Brunnenanlage an das Ende des Platzes gestellt; Albertshofer und Bestelmeyer verlegen den Brunnen in die Mitte des Platzes, wobei eine gärtnerische und künstlerische Ausgestaltung der Anlagen vorgesehen ist. Das Projekt von Prof. Erwin Kurz und Otho Orlando Kurz faßt den Platz gegenüber der Kirche ins Auge und gestaltet ihn durch einen offenen, sich dem Terrain und der Anlage anschmiegenden Brunnen, der mit einer Gruppe von Adam und Eva geschmückt ist; ebenso Hemmesdorfer, der einen Brunnen mit einer Steingruppe, die Flucht nach Ägypten darstellend, mit einer leicht ansteigenden Terrasse und Sitzbänken verbindet. Netzers Projekt könnte an irgend einer Stelle des Platzes zur Ausführung gebracht werden.

Außer diesen fünf Entwürfen hätte das Preisgericht vielleicht noch weitere fünf Skizzen begutachten und mit einer lobenden Erwähnung auszeichnen können. Vielleicht wäre dieser Weg auch einmal einzuschlagen. Man zeichnet eine oder zwei Arbeiten mit Geldprämien aus und verteilt an die Urheber weiterer guter Entwürfe Diplome, die von den Preisrichtern unterzeichnet werden. Schließlich kann doch immer nur eine Arbeit zur Ausführung kommen. Dabei wäre es wünschenswert, daß auch immer das Preisgericht seinen künstlerischen Einfluß geltend macht. Nicht selten ist es so: das Preisgericht denkt und der Besteller lenkt, und tut was er mag. A. H.

[1]) Das Ergebnis wurde bereits im 10. Heft mitgeteilt. D. R.



OTTO ZEHENTBAUER TONSKIZZE ZU EINEM EPITAPH



W. GÖHRING
GRABSTEINSKIZZE

KUNSTBRIEF AUS BARMEN

Die gegenwärtige Ausstellung altbergischer Innenkunst und moderner Kunstwerke aus Barmer Privatbesitz, aus Anlaß der Jahrhundertfeier der Stadt veranstaltet, ist wohl das erste größere Ereignis, das Barmens Ruf als moderne Kunststadt in weitere Kreise dringen läßt. Sicherlich glaubten die Einwohner auch vorher schon, auf einen solchen Ruf Anspruch machen zu können. Aber was bot denn Barmen in künstlerischer Beziehung? Ein Kunstverein, 1866 gegründet, suchte unter seinen Mitgliedern die künstlerische Kultur zu heben, veranstaltete periodisch wechselnde Ausstellungen, in denen er die Besucher mit modernen Meistern bekannt machte. Aber der Barmer Kunstverein bot, wie mancher seiner Genossen, in seinen Ausstellungen ein willkommenes und stark beanspruchtes Refugium. Von größter Wichtigkeit für den Verein ward die Errichtung der Ruhmeshalle, 1895—1900 nach Plänen von Hartig erbaut. Der Verein erhielt nun eine dauernde Heimstätte für seine Ausstellungen und, was wichtiger war, für die Gemäldesammlung, die im Laufe der Jahre erworben, lange Zeit jedoch infolge Raummangels geschlossen war. Die Sammlung weist manch gutes Stück auf und nur die besten Namen seien hier genannt. Ferdinand Brütt ist mit zwei Bildern vertreten, ihm schließt sich an Fritz Erler mit dem »Mädchen in Weiß«, Otto von Faber du Faur mit einem großen Geschichtsbild, C. Becker und G. Wendling mit dem gemeinsamen Bilde »Hamburger Hafen«, ferner Charles Hoguet, Fr. v. Lenbach (Bismarckporträt), H. Willem Mesdag, Claus Meyer, Ludwig Munthe, Ludwig Neuhoff, Adelsteen Normann, Georg Oeder, Hans Thoma (Wiese mit Pappeln) und Fritz von Uhde.



CHR. UNTERPIERINGER
GRABSTEINSKIZZE

Die gegenwärtige Ausstellung nun gilt zunächst der altbergischen Innenkunst und umfaßt dabei den Zeitraum von 1700—1850. Eigenarten der bergischen Kunst lassen sich aus den dargebotenen Werken wohl erkennen. Neben der Truhe bildet der Schrank das wichtigste Möbel und zwar der Glasschrank, der, gerade dem bergischen Lande eigen, fast in keinem Hause fehlen durfte. Seine Entwicklung vom alten »Shap« zum Rokoko-Schrank läßt sich an den ausgestellten Stücken verfolgen. Im Aufbau mischen sich holländische Einflüsse mit heimischen Elementen, während das Rahmenwerk zuweilen stark an Bretzel-Backwerk erinnert. Das prächtigste Stück der Ausstellung sowie des ganzen Landes wohl stellt der große Prachtschrank aus dem Besitze des Dr. Deubel-Barmen dar. Das Empire bietet weniger dem bergischen Lande Charakteristisches. Das Schwanenmotiv scheint eine solche Eigenheit darzustellen, und manche Tische zeigen eine sehr aparte Form der Träger. Der Biedermeierstil, der jetzt erst wieder beginnt beachtet zu werden — pflegen doch meistens 70—80 Jahre zu vergehen, ehe ein Stil historisch wird — ist auf der Ausstellung durch eine reizende Einrichtung vertreten in Kirschbaumholz, das jener Stil besonders liebte. Biedermeier und Empire sind die Epochen, von denen der moderne Stil ausgeht. Es ist gut, daß das Publikum durch eine solche Ausstellung auf diese Quellen hingewiesen wird und daß so auch dem unberechtigten Vorurteile gegen jene Zeit, dem man so häufig begegnet, gesteuert wird.

Und nun noch ein Wort über die Abteilung, die die modernen Kunstwerke aus Barmer Privatbesitz vereint. Den glänzendsten und größten Beitrag haben die Sammlungen des Hugo Toelle und der Frau Carl Toelle geliefert. Lauter erste Namen, lauter Meisterwerke bieten sie dar. Von Courbet ist eine Landschaft und eine durch ihre feinen Übergänge ausgezeichnete Marine zu sehen. Ihm schließt sich an Böcklin mit einer Landschaft vom Jahre 1853, die in der Komposition noch unter Schirmers Einfluß, in der Farbe doch schon eine stark persönliche Sprache redet. Von demselben Meister zeigt die Ausstellung den durch eine unheimliche Stimmung ausgezeichneten »Hüter des Geheimnisses« und das Bild »Gottvater zeigt Adam das Paradies«. Von Leibl besitzen die Sammlungen drei Kabinettstücke. Von den Secessionisten ist Liebermann durch seine »Korbflechterin«, den »Waisenhausgarten in Amsterdam« (Kreidezeichnung) und das Bild »In der Düne« vertreten. Ihm schließt sich Corinth mit einem seiner besten Werke an: »Rudolf Rittner als Florian Geyer.« Von Zügel ist ein interessantes Frühwerk, zwei prächtige Schafköpfe, ausgestellt, bei dem man noch nichts ahnt von des Meisters späterem Stil. Neben Stucks außerordentlich weichem »Pastellbildnis der Frau Professor Braun« und dem dekorativen farbigen »Bacchantenzug« sind einige Bildnisse von Lenbach zu nennen. Daß Hengeler, von dem das köstliche »Idyll« und andere lustige Bildchen ausgestellt sind, auch einen so ernsten, schwermütigen Abendfrieden malen konnte, wird manchem neu sein. Die Düsseldorfer sind durch ihre ersten Meister vertreten. Interessant ist das Frühbild des M. Clarenbach, sowie Schreuers »Bauernhof«, von seltener Farbigkeit und höchstem malerischem Werte. Von G. v. Bochmann, E. v. Gebhardt, E. und A. Kampf sieht man Meisterwerke; die Worpsweder Modersohn und Hans am Ende, außerdem Zuloaga und Herkomer sind mit ebenso vorzüglichen wie charakteristischen Bildern vertreten. Dr. Heribert Reiners

BERLINER KUNSTBRIEF

Adolf v. Menzels Assistent, sozusagen, war Fritz Werner. Geboren 1827, dann im Besitze französischer Eindrücke, die ihn bereits damals gegenüber der Romantik auf Seite eines Realismus stellten, wurde er der bekannte graphische Interpret jenes Meisters. Eine Gesamtausstellung in der Berliner Akademie der Künste faßte sein Lebenswerk zusammen, und gleichzeitig (16. April 1908) starb der hochgeehrte, aber längst nicht mehr allgemein interessierende Grenadiermaler.

Die Graphik verläßt uns auf unseren Kunstwanderungen gerade jetzt am wenigsten. Caspers Kunstsalon stellte moderne Meisterzeichnungen aus. Weibliche Studienköpfe des Franzosen N. Diaz und unseres L. Knaus hoben sich besonders hervor; von dem Radierer W. Unger überraschte die Sepiamalerei einer gotischen Halle.

Die Kunstausstellung Wertheim setzt nach wie vor große Truppen junger Landschafter in Bewegung. Den bereits durch Bilder aus Kirchengeschichte u. dgl. gut bekannten Berliner Adolf Schlabitz begrüßen wir wieder bei einem Gemälde »An der Klosterpforte«. Unter anderen Landschaften interessiert ein in drei Zeiten verschieden erscheinender »Malerwinkel« (schon der Japaner Hokusai und der Franzose Monet hatten derlei Variationen gemalt). Der lithographische Charakter moderner Malerei ist bei diesem Künstler ebenfalls zu merken. Wir nehmen von ihm gleich auch das gut monumentale Wandbild auf der jetzigen »Großen« anerkennend vorweg: »Martin Rückarts Bittgottesdienst in größter Kriegsnot am 24. Februar 1639 zu Eilenburg«. Um noch wenigstens zwei Namen bei Wertheim zu nennen, verweisen wir auf einen »Sonnigen Altar« des Dresdeners Max Kowarzik und auf eine »Abendsonne« des Düsseldorfers Willi Kukuk.

Wiederum den Vorrang des Graphischen in der modernen Kunst zeigen die, im übrigen etwas einförmigen Landschaften von Paul Baum bei P. Cassirer, dessen Salon weiterhin in ziemlich gleichmäßiger Weise bei seinen französischen und deutschen Franzosen bleibt. Doch sei hier Philipp Klein † ob anmutiger einheitlicher Farbenlichter gerühmt.

Einen direkten Erfolg hatte die Schwarz-Weiß-Kunst besonders durch die Ausstellung von Originalen der Berliner Illustrierten Zeitung in der Galerie Schulte. Es liegt in ihnen mehr gute Phantastik, als man von moderner Journalrealistik erwarten möchte; in diesem Sinne verdienen z. B. der Münchener Robert Engels und der Magdeburger Alois Kolb Erwähnung.

In derselben Galerie nötigten uns besonders Medaillen und Plaketten von Rudolf Mayer Achtung ab. Sie sind ziemlich malerisch weich gehalten. Neben Porträts (z. B. der sehr breitflächigen Eisenplakette »Meine Mutter«) liebt der Künstler Themen wie »Moles curarum«. Weniger als dieses gefiel uns ein Christus mit Dornenkrone und das sehr virtuose, aber äußerliche Stück »In Precibus«.

Margarete v. Kurowski, Münchnerin, starb vor zwei Jahren, wohl noch unausgereift. Mehrere ihrer weichdunklen Mutterbilder sahen wir jetzt bei Schulte.

Der Brand der Berliner Garnisonskirche mußte die Beteiligten auch in Rücksicht auf die von frommer Geschichte gesättigte Stimmung dieses traditionsreichen Gotteshauses schmerzen. Georg Schöbel malte mehrere der wirklich ergreifenden Eindrücke nach dem Brande; neben diesen Bildern war eines von F. Skarbina ausgestellt, das die Gruft darstellte.

Eine Gesamtausstellung von H. Zügel zwingt jeden malerisch Interessierten zu längerem Verweilen. Der Künstler bekundet namentlich durch sein Hineinarbeiten der Tierbewegungen in die Landschaft eine hohe Kunstgewandtheit. Auch die friesischen Mädchen u. dergl. von O. H. Engel mit ihrem feuchtfrischen Zuge sieht man immer gerne. Duftige Landschaften eines anscheinend noch Jungen, Max Fritz, schließen sich an. Unter Porträts interessieren die flottspielenden Kinder u. dergl. von F. Menshausen-Labriola, anscheinend von Engländern (Romney?) beeinflußt.

K. H. K. Steffeck (1818—1890) erschien bei Schulte jahrhundertlich. Interessanter als seine allgemein gerühmten Tiere schienen uns einige Porträts von ihm zu sein. Sie erzielen eine zum Teil mächtige Wirkung durch etwas, das gerade heute so sehr fehlt: wir möchten von »Sachtreue« sprechen.

In das Gegenteil, in eine Phantastik mit sehr weit-



OTTO ZEHENTBAUER — SKIZZE ZU EINEM GRABDENKMAL

gehender Vereinfachung, führt uns die Sonderausstellung für Carl Leipold im Künstlerhause. Wir hatten ihn bereits hervorgehoben, als noch wenig von ihm zu sehen war. Jetzt bestätigt sich uns der Eindruck, daß wir es mit einer nicht nur darstellerischen, sondern auch schöpferischen Kraft zu tun haben, deren Stimmungssüßigkeit (etwa ein ins Malerische übersetztes Harmoniumspiel) allerdings nicht jedermanns Sache sein wird. Aber sein »Es werde Licht« und namentlich seine Meeresbilder aus der tropischen Welt bleiben in der Erinnerung. — Das Künstlerhaus pflegt weiterhin die Geschicklichkeit der speziellen Landes-Landschaft. Unter den neueren von diesen Heimatkünstlern mag der Berliner Heinrich Krauel genannt sein.

Aus Florenz kam A. v. Suckow mit einer eigenen Sonderausstellung. Er schafft namentlich eigenartige Szenerien auf dem Meere. So seine »Vision«, in welcher den wogenkämpfenden Schiffern weit rückwärts in kleiner Figur Christus erscheint. Auch »Flirtende Minnesänger« erscheinen auf dem Meere; ein »Seeraub« setzt diese Themenwahl fort. Eine nächtliche Prozession in Taormina und ein S. Sebastiano (Aktstudie in altitalienischem Stil) zeigen des Malers Anlage für kirchliche Themen und für Verwertung der Tradition. Gerne würden wir diesem seelisch begabten Landschafter bald wieder begegnen, sei es auch nur mit Stücken wie seinem »Grabmal im Olivenhain«.

Eine kurze Reverenz sei der Ausstellung von Nürnberger Stadtbildern gewidmet, welche der seit dem vierten Lebensjahre taubstumme Paul Ritter (1829—1907) mit viel Hingebung gemalt hat. Der Salon Keller & Reiner macht sich mit solchen Kollektionen sehr verdient. In Hans Unger (den wir auf der Berliner Großen 1908 mit einigen der folgenden Stücke wiederfinden) zeigt er uns einen Meister von sibyllenhaft großzügigen, wenngleich auch etwas gekünstelten Frauenköpfen. In einer der farbig sehr einheitlichen Landschaften des Malers stehen eindrucksvoll »Mutter und Kind«. — Im Vorübergehen interessieren wir uns noch für die Originalradierungen (zum Teil leise farbig) des Kopenhageners Ernst Krause, bei denen namentlich der Wechsel von parallelen und rechtwinkelig gekreuzten Strichen auffällt.

Den Bann, den unsere Salons gewöhnlich über der religiösen Kunst halten, brechen noch am ehesten Keller & Reiner. Der in Cincinnati und Berlin lebende Maler Arthur Johnson nähert sich solcher Kunst wenigstens durch sein großes Triptychon »Und der Herr sprach«. In einer hübsch geformten Umrahmung sehen wir auf düsterem Grün und Blau die erschreckten ersten Menschen; daneben auf schmalen Seitenflügeln etwas kitschige Nebenfiguren.

Die umfangreichste Sammlung von einer wenigstens dem Thema nach religiösen Kunst, die uns seit langem untergekommen, brachte jener Salon Mitte April. Merkwürdigerweise war gerade diese Ausstellung recht sehr vernachlässigt: nur kurz ließ man ihr Zeit, und keine Spur eines Verzeichnisses unterrichtete uns über die gerade hier nicht leicht auseinanderzuhaltenden Techniken der Bilder. Auch das Kunstgewerbemuseum, das zur Erinnerung an seinen verstorbenen Direktor Lessing eine Ausstellungsehrung veranstaltete, ließ seine sonstige Geschicklichkeit in derartigen Vorführungen so sehr bei Seite, daß der Beschauer mit wenig freundlichen Gedanken alles Weitere den Literaturstudien überlassen konnte.

Jene religiösen Bilder wurden im Mai 1908 in Amsterdam versteigert. Es sind Zeichnungen und Malereien teils in Pastell, Blei, Kohle, Feder, teils in Aquarell, Sepia, Tusch. Dieselben hatten einem illustrierten Bibelwerk als Vorlagen gedient. Das Interesse der Künstler und ihrer Zusammenstellung liegt allerdings nicht im Glaubensinhalt, sondern in der biblischen Geschichte; das unserige namentlich darin, daß wir viele sonst andersartige Franzosen hier wiederfinden. Unser Raum läßt über Aufzählungen und Hervorhebungen nicht hinauskommen. Wir stellen folgende Namen voran, die uns am wenigsten bekannt sind: Frank Dicksee; Albert Edelfelt (»Fußwaschung« und »Anbetung der Könige« wertvoll, im letzteren bei viel Lichtwirkung auch inniger Ausdruck); Domenico Morelli (u. a. »Wahrlich ich sage euch«, d. i. ein Liebespaar in Gras und Blumen); John M. Swan; José Villégas. Bekannter sind: der amerikanische und dann Londoner Graphiker E. A. Abbey, geb. 1852, den späteren Neupräraffaeliten anzuschließen; hier trefflich »Jesus erscheint der knienden Frau«. Vom altbekannten Alma Tadema ist ein »op. 364« da. Der sonst durch Odaliskenbilder u. dergl. bewährte I. I. Benjamin-Constant hat eine vorzügliche »Auferstehung des Lazarus« und einen beachtenswerten »Jesus im Tempel«. Von dem vielleicht zu sehr vergessenen Tschechen V. de Brozik gab es mehrere kleine alttestamentliche Aquarelle. Von jenen späteren Neupräraffaeliten begegneten uns E. Burne-Jones und W. Crane, jener mit einer packenden Kreuzabnahme, dieser mit einer Versuchung der Eva. Weiterhin der Niederländer I. Israels, der Deutsche Arthur Kampf mit gut monumentalen Sepiamalereien, daneben M. Liebermann, dann der Franzose Puvis de Chavannes, der Russe Ilja Repin, der Italiener G. Segantini, der Franzose I. Tissot, unser F. v. Uhde mit geringerer Innigkeit, als sonst zum Ersatze des Religiösen bei ihm vorkommt, und endlich der Niederländer Julian de Vriendt, Bruder des bekannteren Namens

HEINRICH EBERLE SKIZZE ZU EINEM GRABDENKMAL

trägers; namentlich eine würdige Linienführung erfreut an seiner »Grablegung Christi« u. dergl.

Am schwersten wird uns der abkürzende Telegrammstil bei Melchior Lechter, dem der Salon Gurlitt 1896 die erste und jetzt wiederum eine Ausstellung gewidmet hat (eine Sonderausgabe der »Berliner Architekturwelt« von 1904 unterrichtet näher über den Künstler, und sein Pallenbergsaal von 1899 im Kölner Kunstgewerbemuseum kann allgemein bekannt und geschätzt sein). Geboren 1865 in Münster, gesättigt mit der dortigen Tradition kirchlicher Kunst und gut gebildet im Handwerke der Glasmalerei, tritt er uns namentlich durch eine Vereinigung ältester und modernster Mystik entgegen, auch in mannigfaltigem Buchschmuck. Daß sich in seine Werke vieles hineindrängt, was ein Zuviel sein mag, können wir nicht leugnen; gesunde Augen muß man allerdings haben, wie sie wahrscheinlich auch der Künstler selbst besitzt, dessen reichhaltige Linienführung ebenso auf ein normales oder weitsichtiges Auge deutet, wie sezessionistischer Impressionismus auf ein kurzsichtiges. Es ist Flächen- und noch mehr Linienkunst von üppig rhythmischer Art und mit ausgesprochen lotrechter Tendenz, was uns hier entgegentritt und, von den bloßen Zeichnungen abgesehen, eine wundervolle Farbenleuchtkraft entfaltet, mit Bevorzugung des Gold, Lichtbraun, Violettblau. Am besten gefiel dem Referenten: »Panis Angelorum. Ein Mysterium (ursprünglich für eine Antependium-Stickerei gedacht)«. Es stammt aus dem Jahre 1906 und zeichnet sich ganz besonders durch eine ruhige Klarheit aus.



HEINRICH EBERLE — SKIZZE ZU EINEM GRABDENKMAL

Besonders kräftig wirkte ein Glasgemälde-Triptychon für das Sanktuarium einer Dame. Die Großartigkeit des Werkes wird wieder etwas gestört durch eine auch den Inschriften eigene Unruhe und schwierige Verständlichkeit, wird aber jedenfalls bedeutend bewährt durch die für dieses sowie für ein anderes Werk ausgestellten Studien, die teils einen allmählichen geraden Fortschritt von mehr Indifferentem zum echt Visionären und dergl. zeigen, teils auch wieder manches Wertvolle zugunsten andersartiger Ausführung fallen lassen. So lernen wir namentlich die Entstehung des (in Kartonphotographie gezeigten) Glasgemälde-Triptychons kennen, das sich betitelt: »Ars Coelestina — In Fonte Sacro — Ars Humana«. Die Figuren (die mit Vorliebe aus Gralsschüsseln oder dgl. trinken) erinnern etwas an die gleichförmigen Knochengerüste und Kleiderbehänge der Neu-Präraffaeliten, die auf Melchior Lechter offenbar einwirkten. Ein Zuviel auch hier!

Endlich gab es noch ein »Mysterium Christi (Entwurf eines Wandgemäldes für den Chorraum der Neustädtischen Kirche in Bielefeld)« — wieder etwas durch Unruhe und Reichlichkeit der Formen den Genuß erschwerend. Als Hausaltärchen wird uns vorgestellt ein kleines Gemälde in hoch-schmalem Aufbau, goldgeschmückt, mit dem Namen »L'Angelo ed i Fiori« (1906).

Berlin-Halensee — Dr. Hans Schmidkunz

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Professor Gebhard Fugel hat Ende Juli die letzte Station seines monumentalen Kreuzweges in der St. Josephs-Kirche zu München nach vierjähriger Arbeit vollendet. Zu dieser Schöpfung ist der Meister warm zu beglückwünschen. Aber auch jenen, welche die Ausführung des Werkes ermöglichten, den P. P. Kapuzinern von St. Joseph gebührt der Dank wie der Kirchenbesucher, so der christlichen Kunstfreunde. Selbstverständlich werden wir auf die Bilder zu geeigneter Zeit ausführlich zurückkommen.

Waldemar Kolmsperger — Hans Kögl. Für die Pfarrkirche in Großaitingen bei Augsburg malte Professor Waldemar Kolmsperger i. J. 1907 ein Altarbild, das Maria als die »Hilfe der Christen« darstellt. Papst Pius V., der in die lauretanische Litanei den Titel »auxilium Christianorum« einfügte, hebt seine Hände vertrauensvoll zu Maria empor, die mit dem Jesuskind über den Wolken thront. Im Hintergrund sieht man die Peterskirche. — Für die Emporen derselben Kirche fertigte Hans Kögl die vier großen Propheten nebst Johannes Baptista und in sechs Bildern eine Darstellung des Sechstagewerkes. Auch in der Kirche zu Matingen war Kögl 1907 tätig.

Valentin Kraus. Bei dem engeren Wettbewerb um das Grabdenkmal für den K. Rat Ludwig Jung wurde dem Bildhauer Valentin Kraus (München) die Ausführung übertragen. Das Denkmal wird von den bayerischen Feuerwehren gestiftet und kommt in den Münchener Waldfriedhof.

Der angesehene Landschaftsmaler Walter Leistikow starb am 24. Juli im 43. Lebensjahre nach schwerem Leiden. Er war am 25. Oktober 1865 geboren; seine Kunststudien machte er in Berlin bei Gude. Die Berliner Sezession verliert an ihm ein hervorragendes Mitglied.

Professor Dr. Karl Frey an der Universität Berlin, ein Schüler und Mitarbeiter Hermann Grimms, feierte am 19. Juli sein 25 jähriges Dozentenjubiläum. Er ist der Herausgeber eines groß angelegten Werkes: »Michel-

agniolo Buonarroti, sein Leben und seine Werke«, wovon der erste Band (über des Künstlers Jugendjahre) vorliegt.

Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909. Die ursprünglich für das heurige Jahr geplante Ausstellung findet vom 15. Mai bis 1. Oktober nächsten Jahres im Städtischen Kunstpalast statt. Über die Tendenz derselben berichteten wir bereits wiederholt. Vorsitzender des Kunstausschusses ist Professor Dr. Hans Board, stellvertretender Vorsitzender ist Alfred Graf von Bruehl, Maler. Die Ausstellung wird international sein.

Düsseldorf. Zum Direktor der hiesigen Akademie wurde Professor Fritz Roeber ernannt.

Architekt Theodor Fischer nahm die ihm angebotene Professur am Polytechnikum in München an und ist somit für München wieder zurückgewonnen.

Der Tiermaler J. H. de Haas starb in Königswinter, wo er Erholung gesucht hatte. Er war am 23. März 1832 geboren und lebte in Brüssel.

Einen Wettbewerb für ein Grabdenkmal schrieb der Magistrat München aus. Das Grabmal ist für die verstorbene Großhändlers- und Kommerzienratsgattin Frau Apollonia Wolf bestimmt und soll auf der Grabstätte Sekt. 60, Reihe IX, Nr. 6 im östlichen Friedhof zu München errichtet werden. Die Entwürfe bezw. Modelle sind in der Größe 1 : 5 zu halten und bis 15. Oktober lfd. Js. einzusenden. Der mit dem ersten Preis bedachte Entwurf gelangt zur Ausführung. Außerdem sollen zwei Geldpreise zu 1000 M. bezw. 500 M. zuerkannt und gegebenenfalls zwei weitere Entwürfe um je 250 M. angekauft werden. Die näheren Bedingungen sind vom Magistrat München — Zimmer Nr. 297/II — unentgeltlich zu beziehen.

Erledigter Wettbewerb. Vom Konkurrenzausschreiben für Herstellung eines Valentin Ostertag-Denkmals wurde im 7. Heft (Beil. S. 71) berichtet. Das Resultat ist folgendes. Es liefen 38 Entwürfe ein. Das Preisgericht schlug den mit dem Kennwort »Ostertag-Terrasse« bezeichneten Entwurf zur Ausführung vor; er stammt von den Bildhauern Heinrich Düll und Georg Pezold. Drei weitere Entwürfe wurden mit der für Preise verfügbaren Summe von 2500 M. prämiiert und zwar so, daß auf Motto »K« des Bildhauers Bruno Diamant und des Architekten Diplomingenieur Heinrich Bergthold ein Preis von 1200 M entfällt, dann auf Motto »Park« des Bildhauers Hans Parzinger und des Architekten Eugen Dreisch ein Preis von 800 M., ferner auf Motto »Bayern und Pfalz« des Bildhauers Jakob Hofmann ein Preis von 500 M. Die genannten Künstler sind sämtlich in München. Die Modelle der Konkurrenz waren vom 3. bis 7. Juli ausgestellt.

Preisausschreiben. Ende Juni schrieb das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer einen Wettbewerb für ein Umschlagblatt der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien aus. Berechtigt zur Teilnahme sind Künstler, die in der Provinz Schlesien tätig oder geboren sind. Die Einsendungen haben bis 5. August im Bureau des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau I, Graupenstr. 14, zu erfolgen. An Preisen sind ausgesetzt ein I. Preis von 500 M. und drei weitere von je 50 M.

Karlsruhe. Zurzeit wird an einem Anbau zur Kunsthalle gearbeitet, dessen erster Stock als gesondertes Hans Thoma-Museum gedacht ist.

Der Verein für Deutsches Kunstgewerbe e. V. zu Berlin errichtet eine Vermittlungsstelle zwischen Erfindenden und Ausführenden auf den verschiedensten Gebieten des Kunstgewerbes. Adresse: Berlin W. 9, Bellevuestr. 3 (Künstlerhaus).

Diese soll dem Erfindenden Gelegenheit geben, seine Arbeit anzubieten, und dem Ausführenden, sich die ihm zusagenden Kräfte auszusuchen. Zu diesem Zwecke soll in der Vermittlungsstelle eine Auswahl von Entwürfen der auf die Vermittlung reflektierenden Erfinder aufliegen, nachdem sie einen Aufnahme-Ausschuß passiert haben. Die Vermittlungsstelle empfiehlt dem Erfinder: nur solche Aufträge zu übernehmen, deren Ausführung er mit seinem Namen decken kann; dem Ausführenden: den Namen des Erfinders überall, wo es angängig, mitzunennen, sei es bei Schaustellung, Veröffentlichung oder Verkauf des Gegenstandes, und erhält das Recht, Erfindende wie Ausführende von der Benutzung der Vermittlungsstelle auszuschließen, sofern ihr Verhalten dem Zwecke derselben widerstreitet. Auskünfte über Erfindende oder Ausführende erteilt die Vermittlungsstelle nicht, auch überläßt sie die Honorarnormierung der freien Vereinbarung der Parteien.

Internationale Kunstausstellung der Münchner Secession. Seine K. Hoheit der Prinzregent Luitpold erwarb das Ölgemälde »Mooslandschaft« von Wilhelm Ludwig Lehmann in München. — Vom bayerischen Staat wurden für die K. Pinakothek angekauft das Ölgemälde »Saal aus Versailles« von Professor Albert von Keller in München und das Ölgemälde »Kühe im Moor (Abendstimmung)« von Professor Heinrich von Zügel in München.

Das Triptychon von A. Böcklin »Venus genitrix« vom Jahre 1895 wurde kürzlich für 80000 M. von der Modernen Galerie in Wien angekauft. Geheimrat Prof. Dr. Neisser in Breslau, in dessen Besitz sich das Bild befand, kaufte es seinerzeit von der Staffelei weg für 60000 M.

ZU UNSEREN BILDERN

Die farbige Sonderbeilage ist eine Reproduktion der sogenannten Madonna del Granduca im Palazzo Pitti zu Florenz, die Raffael um 1505 in Florenz malte. Seine Bezeichnung soll das Bild vom Großherzog Ferdinand III. von Toskana haben, der es besaß und außerordentlich liebte. Es ist auf Holz gemalt und hat eine Größe von 0,86 m X 0,56 m. Betrachten wir das fromme, seelenvolle Bild von der formalen Seite, so erkennen wir in dieser Komposition die einfachste in der langen Reihe der meisterlichen Madonnenschöpfungen Raffaels (1483—1520). Wenn wir die Komposition in Gedanken mit einer Linie einfassen, welche die äußersten Punkte und Umrißlinien der Silhouette begleitet, so weist dieselbe eine große Ruhe und auf den beiden Bildseiten nur unerhebliche Verschiedenheiten auf. Als Richtlinie herrscht die reine Vertikale, in der auch das Gesicht des Kindes steht; nur der liebliche Kopf der Madonna weicht davon sanft durch eine wirkungsvolle seitliche Neigung ab. Die Bewegung von Mutter und Kind und der hiedurch bedingte Rhythmus der Linien ist zurückhaltend, um nicht zu sagen schüchtern. Typus und Art des Pietro Perugino herrscht in diesem Frühwerk noch vor, das den Übergang in Raffaels florentinische Periode bildet und künstlerisch als Vorstufe zur liebenswürdigen und in der Komposition schon reicheren Madonna vom Hause Tempi zu betrachten ist.

Eine reich illustrierte Fortsetzung des Artikels über moderne religiöse Plastik wird in einem der nächsten Hefte folgen und einem unserer angesehensten Bildhauer gewidmet sein.

Über die S. 19—27 nach Kartons reproduzierten Gemälde, mit denen Fritz Kunz die Universitätskapelle Ste. Croix zu Freiburg in der Schweiz schmückte, wird sich in Bälde ein eigener Artikel im Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer anderen großen Schöpfung des Künstlers verbreiten.

An dem schönen Gemälde von Hermann Groeber, das S. 31 abgebildet ist, läßt sich das künstlerische Ziel jener modernen Maler deutlich erkennen, die man als Impressionisten bezeichnet. Hier darf man kein Linienspiel, keine mit dem Empfinden des Plastikers durchmodellierten Details an Gesicht, Händen, Gewandung usw., keinen Rhythmus der Formen und keine Körperhaftigkeit derselben suchen; was der Künstler festhalten will und darstellt, das ist ein rein malerischer Eindruck, bewirkt vom freien Sonnenlicht, vom zufälligen Spiel der Schatten, von den mannigfachen Brechungen der Farben, von der warmen Luft, bewirkt an einer scheinbar zufällig und regellos, in Wirklichkeit aber wohlberechnet im Bild zusammengefaßten Gruppe von Menschen, die sich in ein idyllisches Plätzchen geflüchtet haben. Bei der Unbestimmtheit der Details wird der Phantasie viel Spielraum gelassen.

In der Beilage beginnen wir S. 1—5 die Veröffentlichung einer Reihe tüchtiger Entwürfe zu Grabmälern. Diese Skizzen verdanken ihr Entstehen einem Komponierabend der jungen Künstler des Albrecht Dürer-Vereins zu München. Es wäre zu wünschen, daß sie ausgeführt werden könnten. Die Gesellschaft für christliche Kunst in München (Karlstr. 6) wird den Interessenten gern die Adressen der Künstler mitteilen. Mißbräuchliche Ausbeutung ist selbstverständlich nicht gestattet.

BÜCHERSCHAU

Stiehl, O.: Das deutsche Rathaus im Mittelalter. Mit 187 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann, 1905. Preis M. 10.50.

Autor und Verleger haben sich um die Veröffentlichung dieser wertvollen Studie ein anerkennenswertes Verdienst erworben. Sie ist, wie man deutlich herausfühlt, nach gründlicher Sammlung und Sichtung des umfangreichen Materials mit großer Liebe zur Sache geschrieben und hält den deutschen Kunsthistorikern die ernste Mahnung vor Augen, welch' weite Strecken deutscher Kultur und Kunst seit Lübke bisher geringschätzig übersehen worden sind. Es ist nachgerade an der Zeit, von der seit Vasaris Vorgang von Burckhardt und Genossen gepredigten einseitigen Verherrlichung der italienischen Renaissance abzulassen und sich auf die Tatsache zu besinnen, eine wie herrliche Kunst doch eigentlich unsere von den Italienern so vielgeschmähte deutsche »Barbarenkunst« des Mittelalters gewesen ist. Über dieses eminent wichtige Thema gedenkt Referent demnächst an anderer Stelle eingehender, und zwar nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten zu handeln, was Stiehl in seiner Schrift aber eben aus Mangel an grundlegenden Vorarbeiten noch außer acht lassen mußte. Immerhin wird kein Kunstforscher, der sich die deutsche Baukunst des Mittelalters als Studienfeld erkoren hat, diese wegweisende Arbeit umgehen können. Der denken und sehen kann, wird reiche Anregung aus ihr schöpfen. Druck und Ausstattung macht dem bekannten Verlage alle Ehre.

Breslau — Dr. B. Patzak

Künstlerworte, gesammelt und herausgegeben von Karl Eugen Schmidt. Leipzig, E. A. Seemann, gebunden M. 4.—.

Der in Paris lebende Kunstschriftsteller Karl Eugen Schmidt gibt uns da eine Anthologie von Aussprüchen bildender Künstler; selbe umfaßt das ganze 19. Jahrhundert und geht von David, Koch, Schinkel bis zu Whistler, Poynter, Lenbach, Rodin und Klinger. Das Werk ist ein Summarium von Geistesblitzen bekannter und unbekannter Künstler. Anregend im höchsten Grade, da sich lauter »Fachleute« äußern, sowohl über die Kunst selbst wie auch über ihre mehr oder weniger glücklichen Kollegen. Über den Wert der Kritik, über das Wesen der Kunst, über das Schöne, über Kunst, Staat, Gesellschaft, Realismus, Idealismus, Impressionismus, Technik, Genre, Licht, Originalität, Ausstellungen und Kunstschulen sind viele hunderte Aussprüche zusammengetragen. Beherzigenswert für jeden Künstler aber ist das Kapitel »Kunst und Natur«. Ein seltsames Buch und eine merkwürdige Sammlung, umsomehr als manches hart dissoniert und die Gegensätze oft scharf aneinander stoßen. Das Ganze sieht sich an wie ein kleiner Racheakt an den Künstlern, die nicht selten auf die voneinander schroff abweichenden Urteile der Ästhetiker hinweisen. Doch wäre es für die Ästhetiker nicht so schwer, wie für die schaffenden Künstler, zu einem verhältnismäßig objektiven Urteil zu gelangen. Möge das Buch der Kritik eine Mahnung sein, schroffe Urteile sich zehnmal zu überlegen, ehe man sie in die Welt hinausruft.

Wien — Karl Hartmann

Kaiser Maximilians I. Gebetbuch. Mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und andern Künstlern. Photographischer Faksimiledruck in 4—11 Farben, hergestellt in der Kunstanstalt Albert Berger in Wien. Mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht in Wien und des Kgl. Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin herausgegeben von Karl Giehlow. Wien, Selbstverlag des Herausgebers; im Buchhandel durch die Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. 1907.

Auf diese großartige Publikation sei hiermit wärmstens hingewiesen. Angesichts der vorzüglichen Faksimiledrucke derselben wird man sich der Mängel der früheren Ausgaben des künstlerisch wertvollen Gebetbuches, die auch unvollständig waren, recht klar bewußt. Bekanntlich wird der mit dem Namen »Gebetbuch Kaiser Maximilians I.« bezeichnete Pergamentdruck zum einen Teil in der Kgl. Staatsbibliothek zu München und zum andern Teil in Besançon aufbewahrt. Aus dem Fragment zu Besançon gingen einzelne Bogen verloren; doch läßt sich wenigstens ihr Text aus den noch erhaltenen nicht illustrierten Exemplaren ergänzen. Früher war man der Meinung, daß das illustrierte Exemplar des Gebetbuches ausschließlich für den persönlichen Gebrauch des Kaisers Maximilian bestimmt war. Dagegen führt Karl Giehlow den Nachweis, daß Maximilian I. die Absicht hatte, ein besonderes Gebetbuch für den St. Georgsorden zu schaffen, dessen Druck der Augsburger Buchdrucker Johannes Schönsperger d. Ä. in einer Folioausgabe auf Pergament und einer Ausgabe in Quart auf Papier herstellen sollte. Infolge des zu frühen Todes des Kaisers wurde der Plan nicht durchgeführt. Die erhaltenen Randzeichnungen waren — zu diesem Schluß führt die neugewonnene Kenntnis über die Vorgeschichte des Gebetbuches — Vorlagen für den Holzschneider und bestimmt, als Randleisten den gedruckten Text zu verzieren gleich den Umrahmungen in den livres d'heures. — Die vorliegende Ausgabe umfaßt außer einem Geleitworte 324 Photolithographien im Format von 27,8 × 19 cm Bildgröße, die in einer soliden Kassette liegen. Für den Handel sind 350 in der Presse numerierte Exemplare bestimmt. Das Werk kostet 500 M.

für das in Bogenlagen geheftete Exemplar in Kassette und 600 M. für das gebundene Exemplar. R.

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Einhundert farbige Faksimilereproduktionen nach Gemälden deutscher Künstler des verflossenen Jahrhunderts. 20 Hefte, Preis des Heftes (5 Blätter) im Abonnement 2 M. E. A. Seemann in Leipzig.

Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst in Berlin hat der Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts neue Perspektiven eröffnet und manche Korrekturen in der Einschätzung der Künstler jener Zeit mit sich gebracht. Allein höher schätzen wir einen anderen Gewinn jenes Unternehmens, das ist die Tatsache, daß man über die Malerei des vorigen Jahrhunderts besonnener und gerechter zu urteilen beginnt und für die ihr eigentümlichen, allerdings vielfach bescheidenen Schönheiten wieder ein Auge hat. Das vorstehende Sammelwerk mit seinen schönen Reproduktionen trägt ohne Zweifel dazu bei, dieser Wirkung Nachdruck und Dauer zu verleihen. Im 4. Heft sind vertreten: Eduard von Gebhardt (Die Klosterschüler), Eugen Dücker (Am Strand von Göhren), Benjamin Vautier (Nähschule), Georg Öder (Herbstwald), Carl Sohn (Donna Diana). Heft 5 enthält: Steinle (Der Großpönitentiar), Louis Eysen (Wiesengrund), Hans Thoma (Religionsunterricht), Otto Scholderer (Damenbildnis), Schmitson (Ungarische Pferde), Menzel (Bildnis), Karl Blechen (Park), Max Liebermann (Die Konservenmacherinnen), Walter Leistikow (Ziegeleien am Wasser), Daniel Chodowiecki (Gesellschaft im Tiergarten zu Berlin).

Baumeister Engelbert, Rokoko-Kirchen Oberbayerns (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 92). Straßburg, Heitz, 1907. 8°, 75 S. Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. 10 M.

Gut gelungen ist der Abschnitt »Dekoration«, der mit scharfem Blick der Entwicklung der Stuckdekoration im 18. Jahrhundert nachgeht, ihre Phasen prägnant charakterisiert und selbst die Besonderheiten einzelner hervorragender Meister festzustellen sucht. Diesem Abschnitt dient auch vorzugsweise das reiche und geschickt ausgewählte Abbildungsmaterial. Sonst findet sich neben wenigem Neuen manches Schiefe in dem Buch. Es kann nur Verwirrung stiften, wenn die ganze oberbayerische Kirchenbaukunst des 18. Jahrhunderts als Rokoko bezeichnet wird; ist es doch noch gar nicht lange her, daß man dem Rokoko als Baustil die Selbständigkeit absprach und die Baukunst des 18. Jahrhunderts dem Barock vindizierte. Die feinen Grenzlinien, die Schmarsow gezogen hat, bahnten ein richtigeres Verständnis und eine klare Scheidung der beiden Architekturstile an. Bei Baumeister erscheint alles wieder verwischt und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Name Rokoko für die hier zusammengefaßten Kirchenbauten willkürlich gewählt ist; nirgends wird versucht, den Architekturstil des Rokoko gegenüber dem des Barock abzugrenzen; nur einmal ist — höchst unglücklich — die »Richtung der strengen Formalität«, wie sie von französischen Akademikern vertreten wurde, als Charakteristikum des bayerischen Rokoko hervorgehoben. Da fallen dann freilich Bauten wie die Wieskirche Domin. Zimmermanns aus dem Rahmen heraus, während sie doch die Tendenzen des bayerischen Rokoko am freiesten und genialsten verwirklichen. Baumeisters Arbeit fußt auf dem Inventarisierungswerk und verleugnet ihre Basis nicht. Aber so schätzenswert die Inventare sind, so überheben sie doch die kunstgeschichtliche Forschung keineswegs der Aufgabe, die entwicklungsgeschichtlichen Richtlinien, die bei dem vorwiegend beschreibenden und die Einzelobjekte als solche behandelnden Verfahren der Inventarisierung selbstverständlich in den Hintergrund treten, aus der zusammenfassenden Betrachtung der Objekte zu gewinnen und klar herauszustellen. — Der Stil des Verfassers bessert sich merklich in der zweiten Hälfte der Abhandlung. Schröder.

Max Sauerlandt, Griechische Bildwerke. 9 Bogen größtes Lexikonformat. Mit 140 Abbildungen, davon 50 ganzseitigen. 2 Bogen Text. — In Leinen gebunden M. 3, kartoniert M. 1,80. Verlag Karl Robert Langewiesche in Düsseldorf.

Wir können dem ersten, nicht etwa bloß auf die Kunst bezüglichen, sondern allgemein lautenden Satz des in die Bilder einführenden Textes nicht zustimmen, wo der Verfasser sagt, daß wir nie aufhören können, auf das griechische Altertum als auf das goldene Zeitalter zurückzublicken. Doch das ist richtig, daß wir nie aufhören können, die griechische Plastik zu bewundern und zu studieren. Vorliegende Sammlung von Reproduktionen griechischer Plastiken ist gut gewählt, gibt eine Übersicht über die Entwicklungsstadien der griechischen Kunst und hat auch den Vorzug der Billigkeit. Der Text gibt manchen wertvollen Wink zum tieferen Erfassen der Gesetze der Bildhauerkunst. Aigner

Rembrandt. Von Dr. Paul Schubring, Professor an der Technischen Hochschule Charlottenburg. Mit einem Titelbild und 49 Textabbildungen. 8. (»Aus Natur und Geisteswelt.« Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 158. Bändchen.) Verlag von B. G. Teubner in Leipzig [VIII u. 82 S.] 1907. Geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

Das Büchlein will, wie der Verfasser im Vorwort sagt, nur zusammenfassen, was den Fachgenossen längst bekannt ist, was zu wissen und zu besitzen aber viele Menschen wünschen, denen in Rembrandt der Lichtmagus der nordischen Kunst erschienen ist. Diese Aufgabe hat der Verfasser trefflich gelöst. Auch wer sich schon eingehender mit Rembrandt befaßte, wird diese knappe und frische Abhandlung mit Nutzen lesen. R.

Die Ausbildung des Künstlers. Von Dr. Hans Schmidkunz. VII. Bändchen der »Führer zur Kunst«. Preis M. 1.—, Paul Neff in Eßlingen.

Dr. H. Schmidkunz befaßt sich nicht mit der Behandlung jener Punkte, welche in den Bereich der Ausbildung zum Künstler gehören, wie etwa Paul Schultze-Naumburg in »Der Studiengang des modernen Malers« oder Franz Schmid-Breitenbach in »Stil- und Kompositionslehre für Maler«. Seine Abhandlung will vielmehr sich im allgemeinen über alles verbreiten, was irgendwie zum Bildungswesen des jungen und zur Fortentwicklung des reifen Künstlers gehört. Es werden jene die künstlerische Ausbildung betreffenden Fragen im Zusammenhang behandelt, welche sonst von der Kunstkritik vielfach gelegentlich angeschnitten werden, wie über das Verhältnis von Technik und Kunst, Werkstatt- oder Klassenschulbildung, Charakter- und allgemeine Geistesbildung, Akademien und Kunstgewerbeschulen. Bei dem Umfange von 47 Seiten muß sich der Verfasser selbstverständlich zum großen Teil auf Anregungen und Andeutungen beschränken. R.

Maltechnische Winke und Erfahrungen. Von G. Gussow. München, Ernst Reinhardt. Preis M. 1.60.

Ein Buch eines Künstlers für Künstler. In klarer Form legt Gussow seine Ansichten dar über die Herstellung einer guten Grundierung für Oel- und Temperamalerei, er charakterisiert dann die Farben und ihre Bindemittel, äußert sich über Farbenauftrag, Harze und Firnisse.

Redaktionsschluß: 16. August.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1908

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Kaum eine Ausstellung, die so wenig einheitliche Züge feststellen läßt, wie diese, und darum so anspruchsvoll dem Verschiedenartigen in ihren mindestens 2175 Nummern nachgehen heißt! An »Schlagern« fehlt es dieser nicht eben vielgerühmten Darbietung keineswegs; an Überflüssigstem am wenigsten. Landschaftliche Künstlergruppen und mehrere Einerkollektionen steigern den Anspruch an unsere Aufmerksamkeit umsomehr, als sie nicht immer deutlich genug markiert sind. Im übrigen zeigt unsere Ausstellung (veranstaltet von der Akademie der Künste und vom Verein Berliner Künstler) eine leidliche, zum Teil freundliche Überwindung des Wüstenbaues, wie man die hohen Innenräume des Gebäudes nennen mag; man kann sich sogar in einigen Winkeln gemütlich fühlen und sich mancher Beispiele von guter farbiger »Hängewirkung« freuen.

Eine Freude an einheitlichen Farbenstimmungen kommt deutlich zur Geltung; weniger deutlich zeigt sich das heute jedenfalls vorhandene Wiedererwachen des Interesses am Geistigen, statt bloß am Optischen, sowie des Interesses am Schöpferischen, statt bloß am Abbildnerischen. So lohnt sich insbesondere das Durchwandern der Räume für die Malereien; für uns soll es zugleich ein Rundgang durch die deutschen Kunstprovinzen sein.

Unter den Berliner Einzelkollektionen überrascht vor allem die des (jüngeren) Ernst Pfannschmidt, nachdem er bisher hauptsächlich nur aus Spezialitäten, wie z. B. Mosaik-Entwürfen, kennen zu lernen war. Christliche, zumal biblische Stoffe stehen voran; neben den auch durch Würde hervorragenden Stücken (»Grabesruhe«, »Speisung der 5000«) zeigen manche (z. B. »Christus in Gethsemane«, »Christus und Nikodemus«) eine zur Unruhe verführende Virtuosität der Linien. Abbildungen von Interieurs und anderes Weltliche schließt sich an.

Rudolf Dammeier bringt unter verschiedenen »Ansichten« (»Straße am Bach« u. dgl.) auch mehrere Kircheninterieurs aus Tirol usw. — Beispiele von typischer Gebirgsmalerei stellt Georg Hermann Engelhardt aus. — Otto H. Engel zeigt sich zwar nicht in geschlossenem Zug, erfreut aber an mehreren Stellen durch seine friesischen Mädchen u. dgl.; eine »Junge Mutter« ragt hervor.

Seit Rudolf Hellgrewe im Jahre 1886 nach Ostafrika gegangen war und von dort mehrfache Gemäldestudien mitgebracht hatte, ist die »Kolonialpolitik« auch in die Kunst eingezogen. Jetzt vertritt sie für uns Wilhelm Kuhnert. Er stellt neben einem »Gottesdienst in einer Missionskirche Deutsch-Ostafrikas« und Expeditionsszenen zahlreiche Tierbilder aus; der Kritik jedoch, daß sie mehr Illustration als Künstlertum seien, können wir nicht widersprechen. Zeigen doch ein Altbekannter wie Paul Meyerheim und Jüngere wie Hans Schmidt und Richard Friese, was da zu machen ist! Der letztere verbindet damit noch eine Kunst der Stimmung seiner ostpreußischen Heimat.

Daß der Mensch mit seinen geistigen Aktionen und Zuständen sowie seinem eigenen Leib das würdigste Objekt künstlerischer Betätigung bildet, läßt uns diese Ausstellung nicht vergessen. Die große Komposition, zumal die für architektonische Malerei, ist allerdings noch nicht zurückerobert. Sebastian Lucius setzt hier seine dekorativ angelegten Schöpfungen, die wir von Dresden her kennen, hauptsächlich durch sein Friesfragment »Lebenslauf« fort. Was daneben zwei andere Maler »hodlern« und »erlern«, bleibt besser ungenannt. Dagegen stecken in Adolf Schlabitz' »Eilenburger Bittgottesdienst von 1639« trotz luftloser Flachheit seiner Gestalten eine geschickte Raumbehandlung und ein würdiger Gehalt; wozu noch sinnige Landschaften kommen.

Von Staffeleibildern begrüßen wir zwei besonders wertvolle Schaffensstücke mit vorwiegend guter Durchführung. Rudolf Eichstaedt, längst durch Derartiges anerkannt, malt »Vor dem Ausmarsch«: Freiheitskämpfer empfangen mit den Ihrigen den kirchlichen Segen. Der inhaltlichen Vornehmheit ist die formale aufs glücklichste angepaßt. — Ein »Golgatha«, bei dem Christus noch ungekreuzigt vor den Schächern steht, begleitet von den verzweifelten Frauen usw., hat Hermann Clementz ausgestellt, ein noch zwischen wahrhaftem und theatralischem Ausdruck Ringender. — Künstlich »gestellt« sind ungezählte Bilder; wohl nicht am ungeschicktesten das mehr auf Heiterkeit berechnete »Ein' feste Burg ist unser Gott« von Herbert Arnold, der mit seiner geheimnisvollen »Sommernacht« glücklicher ist, als mit menschlichen Geschichten.

Dem »Nikodemus«-Thema hat Ferdinand Graf Harrach die ergreifende neue Wendung abgewonnen, daß er den in der Überzeugung Gefestigten sinnend aus seinem Hause hervortreten läßt; und dem »Maria«-Thema gewinnt C. Erich Brunkal eine Fassung ab, die das Kindhafte sympathisch betont.

Christliche Kunst ist hier sonst nur äußerlich vertreten; neben Ernst Hausmanns »Die Jünger von San Francesco« kommen noch Kircheninterieurs u. dgl. von demselben, von Karl Oenicke, William Pape, Paul Paeschke, Felix Possart und hervorragend von Martin Wilberg. Unter dem Titel »Der Herr ist mein Hirte« malt Paul E. Hildebrandt ein Wohn-Interieur, das zu den lichtvollsten Kabinettstücken gehört. Fürs freie Grün leistet Hermann Seeger mit »Rosenzeit« und »Der Blumenkranz« ähnliches.

Im Porträt zeigt sich bei den Berlinern Friedrich Harnisch mit »Papst Pius X.«. Dann nennen wir Georg Ludwig Meyns »Familie des Künstlers«, das die Geschichte des deutschen Porträts, wie sie zumal über Gustav Richter leitet, würdig fortführt, ergänzt durch Porträtskizzen. Neben einem der Bewährtesten wie Rudolf Schulte im Hofe und neben Porträtisten, die mehr nur äußerlich vorgehen, begrüßen wir wiederum Sabine Reicke, Rudolf Thienhaus und Fritz Genutat, letzteren auch mit traulichen Landschafts-Gemälden und -Graphiken.

Manche dem Porträt nahestehende Kunst kann uns noch locken, zumal die Hans Looschens mit seinem »Alten Mann«, der sich am Feuer wärmt, oder die »Balladen«, »Konzerte« u. dgl., sowie die an M. v. Schwind erinnernde Illustration »Bergeinsamkeit« von Franz Müller-Münster. Genre u. dgl. ist bei den Berlinern sonst spärlich; Julius Ehrentraut, Paul Halke und Otto Seeck, dann mit malerischen Künsten M. Coschell und Berthold Genzmer, mit eigensprachiger Zeichnung von Schnittern Elisabeth Richter und mit Hafenbildern Leonhard Sandrock interessieren uns. Auch Stilleben und Interieur sind nur gering vertreten.

Gegenüber unseren Landschaftern hält es am schwersten, eine Auswahl zu treffen. Bei Ernst Kolbe ergeben die flotten Rundungen seiner Flächenelemente und wohl auch die Vereinigung von Braun und Grün Neuartiges; in ähnlicher Weise scheint A. Normann mit Recht gerühmt zu werden. Jedenfalls erfreut ein Streben nach guter Farbenharmonie z. B. bei Max Schlichting, Max Uth und Karl Wendel.

Rückkehr zu Bekannten lohnt bei Carl Langhammer, bei Carl Alexander Brendel, bei Willy Hamacher, bei Hans Hartig mit Dorfbildern u. dgl., sowie bei früher genannten Malern der Mark oder ähn-

licher Gaue. Ungern läßt man neben Hugo Köckes gut vertieftem »Herbstmorgen an der Ostsee« oder Max Hoenows »Waldteich« manches wertvolle Stück unerwähnt; doch von dem verstorbenen Gustav Pflugradt darf auf die inhaltsvolle »Landschaft mit einem alten Jagdschloß« aufmerksam gemacht werden.

Friedrich Kallmorgen, der gewandte Darsteller von Wind und Wetter, erscheint nicht nur in einem eigenen Raume, sondern auch innerhalb der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler. Heimatsfreunde können sich freuen über deren Bestreben, aus der gegebenen Natur neue Reichtümer herauszuholen. Voran die Worpsweder, mit einer Verschärfung der Grün-Künste Heinrich Vogelers. Alfred Mohrbutter und Karl Leipold sind bekannt, Paul Müller-Kempff wird es jetzt; Carl Arp hat sein nach der Alpenwelt des oberengadinischen Samaden gehendes Interesse vor kurzem breiter bei Schulte dargelegt. — Zwischen Berlinern bringt der Hannoveraner Hermann Schaper ein Doppelbildnis.

Die Aufmerksamkeit, welche auf den letzten Ausstellungen die Königsberger Künstler erweckt haben, bleibt wenigstens noch wach. Vor allem bei Otto Heichert, und zwar weniger durch ein neues Heilsarmeebild sowie durch ein als »Ostpreußischer Frühling« bezeichnetes Mädchenbild, als vielmehr durch sein Porträt eines dortigen Pfarrers, ein Schlager im besten Sinne des Wortes. Ludwig Dettmann erfreut durch seine »Rast« und durch eine Darstellung von Glockengeläute: »Morgen ist Feiertag«. Vom Schwarz-Weiß nehmen wir Heinrich Wolff vorweg.

Posen ist vertreten durch Theodor Ziegler mit einem Porträt und Danzig durch August von Brandis mit Interieurs.

Hamburg hat seine vorjährige Vertretung nicht wiederholt, ausgenommen Wasservögelbilder von Fritz Lissmann.

Doch ohne Düsseldorf keine »Große«. Robert Seuffert kennen wir jetzt aus IV/11. Gleich diesen Bildern zeichnet sich sein »Christus im Grab« durch das Einhalten einer guten Mitte zwischen lebhafter Bewegung und hieratischer Ruhe, nicht jedoch durch Raumvertiefung aus. Heinrich Hermanns und Rudolf Huthsteiner malen Kirchenbilder, bei denen jener mehr auf Einheit, dieser mehr auf Einzeltreue ausgeht. »Kevelaerpilger« malt Max Stern. Beachtenswerte Porträts stammen von Fritz Reusing und Adolf Schönnenbeck. Robert Böningers hübsche Kinderköpfe fangen zu langweilen an. Mit dem Bildnisse des Malers Clarenbach, wie er in kalter Schneelandschaft arbeitet, hat Wilhelm Schmurr eine fein durchgeführte, doch auch zur Diskussion herausfordernde Kombination von Porträt und Landschaft gegeben. Die letztere allein ist reichlich vertreten, nicht zuletzt durch Stadt- und Dorfansichten von Otto Ackermann, Carl Jutz jun., Eugen Kampf, Erich Nikutowski, Fritz Westendorp. Im übrigen wieder die guten Farbenharmonien aus der Eifel (z. B. »Die blaue Blume« von Fritz v. Wille), sowie aus anderen Gegenden von Wilhelm Hambüchen, Hubert Ritzenhofen usw. Besonders Eigenartiges leistet wieder H. Liesegang, zumal durch seine erfolgreichen getönten Radierungen.

Frankfurt am Main hat seine frühere kunstgeschichtliche Stellung noch nicht zurückerobert. Nur Einen können wir von dort nennen — es ist Wilhelm Steinhausen. Sein »Christus und die Jünger in Emmaus« steigert zwar des Künstlers geringe Kunst des physiognomischen Ausdruckes nur wenig, und sein Streben nach lockerer Malerei führt auch zu dem Eindrucke des Unfertigen; sonst jedoch kann man in Berlin froh sein, von ihm überhaupt ein Gemälde zu sehen, und noch dazu eines von so ergreifender Gesamthaltung. Eduard Gebhardts neues Gemälde »Der verlorene Sohn« (Abb. Jg. IV, S. 211—213) reicht seelisch daran trotz aller Durcharbeitung nicht heran, läßt uns aber an das Glück denken, das der religiösen Kunst widerfahren würde, wenn Steinhausens Vergeistigung und Gebhardts Naturtreue in einem Künstler vereinigt wären. — Adolf Luntz' »Weiden am Alt-Rhein« zeigen Anschluß an Steinhausens Malweise.

Über Cassel, das uns ein »Heidemoor« von Carl Holzapfel sendet, setzen wir unsere Wanderung fort zu den Elsässern. Sie waren noch nicht so nahe kennen zu lernen, wie diesmal. Koloristisches ist ihr Ruhm nicht, Luministisches viel mehr, Landesheimatstimmung am meisten. Natürlich gehören dazu Straßburger Münsterblicke u. dgl. von Heinrich Beecke und Lucien Blumer. Am günstigsten tritt Heinrich Ebel hervor; seiner Familienszene »Bei der Lampe« und anderen Gemälden reihen sich Zeichnungen an, die trotz ihrer etwas starren Physiognomien einen Rang in der Schilderung des häuslichen Lebens einnehmen.

KUNSTVEREIN MÜNCHEN

In gewissem Sinne gehört auch die hervorragende Landschaftsmalerin Tina-Blau-Lang zur Münchner Kunst, da sie lange Jahre an der Seite des geschätzten und hochverdienten Schlachtenmalers H. Lang hier weilte und nun öfters, von Wien aus, tüchtige Proben ihres Könnens sendet. Ihre umfangreiche Kollektion von Motiven aus Wien und Umgebung, namentlich den Praterauen, dann aus Holland, Italien etc. berührte den Kunstfreund anheimelnd und wahrhaft erfrischend. Ein reines, glücklich beschaulich veranlagtes Gefühl für die intimen Reize der Natur spricht aus all den überaus liebevoll durchgeführten Bildern, die auch, was heute betont werden muß, wirkliche Bilder und keine Naturausschnitte sind. Die Künstlerin vergreift sich auch nie, im Gegensatze zu so vielen anderen malenden Genossen und Genossinnen, im Format der Bilder, sie weiß ihren Gegenstand geschickt und geschmackvoll der Raumbedingung anzupassen. Vor allem aber strömt uns selbst aus dem unscheinbarsten Motiv eine Poesie entgegen von Innigkeit, wie sie nur ein deutsches Gemüt besitzen kann, das beseelt und mit sich zieht. Am prächtigsten ist das in der ernsten, fast schwermütigen Landschaft aus der Donaugegend wiedergegeben, in den herrlichen, feinst durchgeführten Stimmungsbildern bei Amsterdam, Vollendam, Verre, und in den Motiven alter Baumriesen oder einsamer Birken bei verlassenen Hütten, aus den fern liegenden Partien des Wiener Prater, in ihrer eigentümlichen Melancholie: der Künstlerin Spezialität.

Unter der reichen Fülle von Landschaften, die ja stets allwöchentlich die Ausstellung zieren, verdienen noch eine besondere Beachtung die Münchener Ansichten bei Tag und Nacht von Karl Bössenroth. Dieser Maler hat sich in der letzten Zeit seines Schaffens mehr zu der Art Palmiés hingeneigt, von dem auch einige Proben seiner aufs äußerste getriebenen pointillistischen Art zu sehen waren. Nur arbeitet Bössenroth mit schlichteren, weniger auffallenden Mitteln und erreicht denselben Zweck, denselben Effekt. — Als ein gewissenhafter und gediegener Zeichner stellte sich im Parterresaale Philipp Schumacher vor und zeigte in einer großen Fülle von Blättern, Entwürfen, Karten, Titel zu Büchern etc. sein tüchtiges Können, das sich an die Art der Nazarener oder etwa Führichs anschließt, bei Wahrung vollkommener Eigenart. Man erkennt aus all den reizvollen, liebevoll ausgeführten Zeichnungen und Aquarellen aus dem Leben Jesu und seiner Apostel, wie der Künstler bestrebt ist, allem der Würde des Gegenstandes entsprechend Stil und charaktervolle Form zu verleihen. und wenn dabei manches an Altes erinnert, so muß man

stets im Auge behalten, daß das künstlerische Eigentum, wie es Schumacher zeigt, in der künstlerischen Form beruht, die er den religiösen Ideen zu geben weiß. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, hat Ph. Schumacher vielleicht mehr erreicht als so mancher, der auf modernem Gebiet gedankenlos ausgetretene moderne Wege wandelt und, weil dieselben momentan modern, billigen Erfolg erzielt.

Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Münster (Westf.). Am 19. August ist die neue Kirche des Klosters »Zum guten Hirten« in der Vorstadt St. Mauritz vollendet und eingeweiht worden. Der Bau, von dem Regierungsbaumeister Moritz-Köln entworfen, bietet hinsichtlich seiner Gestaltung und des verwendeten Materials viel Neues und Interessantes. Es galt, innerhalb eines bestehenden größeren Häuserkomplexes eine Kirche zu errichten, die gemäß ihrer höheren Bestimmung die übrigen Gebäude beherrschen, außerdem fünf getrennte Räume mit dem Blick auf einen Altar gewähren mußte. Beides ist ausgezeichnet gelungen. Von den übrigen, sehr häßlichen Gebäuden durch einen schmucken profanen Neubau abgesondert, liegen strahlenförmig im Halbkreise fünf gedrungene Schiffe. Über ihrem Schnittpunkte erhebt sich ein mächtiger, quadratischer Kuppelbau, überragt von einem hohen pyramidenförmigen Schieferdache. Vier schlanke Ecktürme schmiegen sich ganz eng an. Eine um den ganzen Mittelbau herumlaufende Galerie, die alle Teile fest zusammenschnürt, die unten eingezogene Linie des Daches, die auf drei wuchtigen Bögen ruhende Vorhalle, die den Blick kräftig hinaufleitet, alles erweckt den Eindruck vollständiger Konzentration und sichert dem ganzen Bau — trotz seiner geringen Höhe von 40 Metern — das notwendige Übergewicht über die herumliegenden Häuser. Als Material ist in der Hauptsache stark gebrannter Ziegelstein gebraucht worden, der sehr gut von Farbe ist und in den weiten Fensterbögen geradezu monumental wirkt. Die Front der Vorhalle ist aus Basalt, ebenso ihr plastischer Schmuck — der einzige an der ganzen Kirche —, Christus als guten Hirten darstellend. Entsprechend dem Material ist die ganze Figur einfach und ernst gehalten, etwas archaisch steif stehen die Schäflein, symmetrisch geordnet, daneben. Für die Fenstereinfassungen, für die ganze Galerie und sonstige Verzierungen ist sogenannter Kunststein verwendet worden. Dieser ist in der Farbe des Basalts gehalten und erscheint künstlerisch durchaus einwandfrei. Seine Natur zwang zu einer möglichst schlichten, unserem modernen Empfinden sehr zusagenden, leise an das Romanische anklingenden Formgebung. Die Fenster sind aus grünem Opalescentglas. Dieses läßt das Licht sehr gut durch und erscheint von draußen nicht so tot wie ein Glasgemälde. In jedem Fenster ist nur ein kleiner Raum für ein Medaillonbild ausgespart, eine Zurückhaltung, die gegenüber der gebräuchlichen Überladung sehr vornehm wirkt. Elektrisches Licht, von einfachen eisernen Rahmen herunterstrahlend, Zentralheizung sowie Linoleumbelag fehlen nicht. Abgesehen von einigen kleineren Mängeln — so fehlt z. B. den sehr schönen, stark gerippten Widerlagern ein guter Abschluß — ist hier ein Werk geschaffen, das durch und durch modern, dabei volkstümlich und billig ist.

Ludwig Glötzle veranstaltete im Oktober eine Sonderausstellung im Ausstellungsraum der Gesellschaft für christliche Kunst zu München (Karlstr. 6). Er beschränkte sich hierbei zumeist auf Entwürfe zu kirchlichen Wandmalereien. Die Ausstellung solcher Arbeiten pflegt zwar keine so große Anziehungskraft auszuüben, wie durchgearbeitete Staffeleibilder; doch ist sie nicht minder interessant, weil das Studium der ausgeführten Wandmalereien an Ort und Stelle nur wenigen gegönnt ist. Auch haben Studien und Entwürfe regelmäßig den Vorzug besonderer Frische und Unmittelbarkeit. Der Kollektion sind zwei erst heuer entstandene Altarbilder einverleibt; »Die hl. Familie« und »Margaretha Alacoque«.

Rom. Einen schmerzlichen Verlust erlitten die hiesigen Kunstkreise am 11. September durch das plötzliche Ableben des Professors Ludwig Seitz. Der namentlich durch seine Fresken in der Kathedrale zu Diakovar, in der deutschen Nationalkapelle der Wallfahrtskirche in Loreto und in der Antoniuskirche zu Padua berühmt gewordene Meister, der im Vatikan hohes Ansehen genoß, wurde 1843 in Rom geboren und stand in einem engeren Schülerverhältnis zu Overbeck.

Joseph Maria Olbrich, einer der Führer im modernen Kunstgewerbe und in der modernen Architektur, ist im August gestorben. Er war 1867 zu Troppau geboren, besuchte die Wiener Akademie und wurde Mitbegründer der Wiener Secession, deren Ausstellungsgebäude sein Werk ist. Später nahm er einen Ruf nach Darmstadt an, wo er auch verblieb. Bei seinen Schöpfungen ließ er sich nicht so fast von Grundsätzen logischer Konstruktion, als von der auf schmückende Wirkung abzielenden Phantasie leiten.

Wettbewerb für einen Brunnen am Josephsplatz in München. Im 10. Heft des vorigen Jahrgangs wurde das Ergebnis dieses Wettbewerbs mitgeteilt. In einem ausführlicheren Bericht des vorigen Heftes wurde versehentlich nicht mehr aufgeführt, daß unter den preisgekrönten Projekten auch der Christophsbrunnen von Ludwig Engler in München war, was wir hiermit nachholen.

Ergebnis eines engeren Wettbewerbes. Mit der Herstellung eines Altargemäldes in der prot. Kirche zu Külsheim bei Uffenheim wurde Hermann Stockmann (Dachau) betraut.

Barmen. Die Galerie des Kunstvereins erhielt an Geschenken von Aug. Frhr. von der Heydt, Elberfeld, die beiden Bronzen »Die Badende« und »Salome« von Max Klinger, von Herrn Hugo Toelle, Barmen, das Gemälde »Pfauen im Schnee« von Rudolf Schramm-Zittau und vom Verein der Kunstfreunde in Barmen ein »Stilleben« von Charles Schuch.

Köln. Zum Direktor am Wallraf-Richartz-Museum wurde Dr. Alfred Hagelstange ernannt. Der neue Direktor war früher Museumsbeamter am Germanischen Museum zu Nürnberg, dann wirkte er in Magdeburg. In seinem neuen Wirkungskreis obliegt ihm die Leitung der Bildergalerie und des Kupferstichkabinetts. Zweiter Direktor wurde Dr. Poppelreuter, dem die Plastik und die römischen Altertümer zugeteilt sind.

Bildhauer Franz Cleve (München) vollendete anfangs Oktober eine Kreuzigungsgruppe in lebensgroßen Figuren für die Kirche zu Neuhaus in der Oberpfalz. Dem Heiland, der soeben seinen Geist in die Hände des Vaters zurückgegeben, kniet Magdalena zu Füßen; rechts stehen die schmerzhafte Mutter und Maria Kleophä, links Johannes. Ein besonderer Vorzug der von tiefer Frömmigkeit durchdrungenen Gruppe ist die glückliche Lösung des künstlerischen Zusammenschlusses mehrerer Personen zu einheitlicher und doch in sich abwechslungsreicher Wirkung. Das Material ist französischer Kalkstein.

August Müller-Warth malte für einen neuen, von Architekt Michael Kurz (z. Z. in Göggingen) entworfenen Altar der Hauskapelle der Englischen Fräulein in Krumbach ein Altarbild. Es stellt das Christkind bei der Arbeit an der Seite des hl. Joseph dar.

München. Das von Baurat Hans Grässel erbaute Hl. Geistspital erhielt durch den genannten Künstler eine schöne Kirche mit Heizung. Das Hochaltarbild stammt von Professor R. v. Seitz, die Deckenbilder wurden von Professor Waldemar Kolmsperger gemalt.

Berlin. In der Galerie Eduard Schulte fand im September eine hervorragende Carl Spitzweg †-Ausstellung statt, die über 200 Werke enthielt. Auch die Sammlung von Werken August Seidls †, eines unbekannt gebliebenen Schülers von Rottmann, bot manche Überraschungen. — Im November veranstaltet Eduard Schulte zu Ehren des 60. Geburtstages Uhdes eine große Ausstellung von Werken Fritz v. Uhdes; sie übertrifft die Veranstaltung vom vorigen Jahr in München noch an Umfang.

Internat. Kunstausstellung der Münchener »Secession«. Vom bayerischen Staat wurde noch nachträglich für die Kgl. Glyptothek angekauft: die Porträtbüste Professor Bildhauer Joseph Floßmann (Bronze) von Professor Adolf von Hildebrand in München.

Verkauf einer Sammlung. Professor Dr. von Weißenbach in Leipzig (Brommestr. 2) gedenkt, wie uns mitgeteilt wurde, seine sehr umfangreiche Sammlung wegen vorgerückten Alters und in der Absicht, sie vor Verschleuderung zu sichern, zu verkaufen. Sie umfaßt Handzeichnungen, Holzschnitte, Stiche, Ätzungen, Lithographien, die größte Einzelblattsammlung zur Geschichte der Buchdruckerkunst und Photographie usw. Die Blätter sind nach Gegenständen geordnet. Die kirchliche Kunst ist mit 16000 Blättern vertreten. Für ein Diözesanmuseum oder die Bibliothek eines Lyzeums oder Klerikalseminars dürfte die Sammlung viel Stoff zu Studium und Anregung bieten.

BÜCHERSCHAU

Der heilige Franz von Assisi. Von Heinrich Federer. Mit 6 farbigen Tafeln und 11 Federzeichnungen von Fritz Kunz. 52 Seiten im Format 28×25 cm. In elegantem Umschlag mit Deckelzeichnung M. 5.—, gebunden in Leinwand mit Goldpressung M. 6.—, in Prachtlederband mit Goldschnitt M. 10.—.

»Was dem heiligen Franz in unserer Zeit bei Hunderttausenden eine so große Volkstümlichkeit gibt, das ist ganz gewiß nur seine Naturfreudigkeit, seine Kindersprache, sein Sitzen am Waldbrünnlein, seine Reden mit den Blumen und Wipfeln. Aber auch die unsägliche Freiheit des Poverello, ohne gesichertes Domizil, ohne Erwerb, ohne Geldsäckel zu leben, genau wie ein unbesorgter nestloser Vogel, dünkt uns eingezwängte und eingeengte Menschen des 20. Jahrhunderts köstlich. Tiefer Denkende bewundern auch ein zwischen Welttätigkeit und Weltfremde, zwischen Familiengeselligkeit und totenstiller Einsamkeit sich so harmonisch bewegendes Leben. Doch ist es alles das nicht, was diesem Heiligen so tiefe Bedeutung verleiht. Das liegt vielmehr in der großen Liebe, die Franzen beständig zu Gott treibt.«

Diese Charakterisierung ist einer kurzen, aber inhaltreichen und formvollendeten Biographie entnommen, welche der feinsinnige Dichter Heinrich Federer zu einer Bilderserie des Schweizer Künstlers Fritz Kunz über den heiligen Franziskus von Assisi schrieb. Die Gesellschaft für christliche Kunst schenkte soeben in dem obenbezeichneten Werk mit den teils farbigen, teils in wirksamer Zeichnung entworfenen Bildern von Kunz und dem Text von Federer der christlichen Welt eine köstliche Gabe. Die Bilder sind vorzüglich ausgeführt, die Ausstattung entspricht dem feinsten Geschmack. Dabei ist aber das Buch nicht etwa bloß für die Feinschmecker in Kunst und Literatur, sondern ein Buch für alle, ein Buch, das den mehr weltlich Gesinnten mit sanfter Gewalt zur Einkehr in sein Innerstes anlockt und das dem frommen Gemüt eine gesunde Nahrung und eine Vertiefung seines inneren Lebens vermittelt. In herrlichen Blättern gibt uns Kunz zunächst das äußere Bild des heiligen Franziskus im Anschluß an das alte Fresko zu Sacro Speco (Abbildung im III. Jahrgang, S. 113); dann läßt er uns den Heiligen vor der Weihnachtskrippe schauen, schildert ihn im stillen Verkehr mit der Natur auf den Höhen der Sabinerberge, in geistlichem Gespräch mit seinen Brüdern, himmlischer Musik lauschend, in der Ekstase der Stigmatisation, bei der Rückkehr von der Stigmatisation, bei seinem Hinscheiden und im Tod. Diese Schöpfungen voll Einfachheit und Würde, voll religiösem Ernst und modernem Empfinden sichern dem Künstler wohl auf lange den ersten Rang in der heutigen Franziskusmalerei.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke von Karl Siebert, Dr. med. et phil., mit 30 Tafeln, 196 Seiten, 10 M. Straßburg, J. H. Ed. Heitz 1905.

Zum erstenmal dürfte der Name Cornicelius den meisten Kunstfreunden bekannt geworden sein durch dessen seinerzeit in der »Christlichen Kunst« reproduzierte Werke: »Christus«, »Glaubensstark«, namentlich durch den lieblichen geigespielenden »Engel«. Nunmehr liegt eine bei Heitz in Straßburg erschienene Monographie des im Jahre 1898 verstorbenen Künstlers vor, die einen Verwandten desselben zum Verfasser hat. Mit großer Liebe und gestützt auf eine genaue Kenntnis des vorliegenden Materials zeichnet uns Dr. Siebert den Lebens- und Entwicklungsgang von Cornicelius und gibt eine ausführliche, m. E. zu breite Beschreibung seiner sämtlichen Gemälde. Seine Stellung in der Kunstgeschichte wird dem Meister mit Recht bei der Gruppe von Piloty, Feuerbach, Lindenschmit u a. zugewiesen. Dreißig Autotypietafeln illustrieren die fleißige, gut orientierende Arbeit und geben einen Begriff von dem Schaffen eines Künstlers, der es verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden. D

DER PIONIER

MONATSBLÄTTER FÜR CHRISTLICHE KUNST. ZUGLEICH BEIBLATT DER VORLIEGENDEN ZEITSCHRIFT »DIE CHRISTLICHE KUNST«

I. JAHRGANG

Inhalt der bisher erschienenen Nummern:

Redaktionsschluß: 12. Oktober



W. GÖHRING

Text zu den Abbildungen der Beilage S. 7 und 18



KARL KNOLT



FRANZ CLEVE

Text s. Beilage S. 7 und 18



FRANZ CLEVE



ERNST LAURENTY



ANGELO NEGRETTI

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1908

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)
(Schluß)

Neben Ebel ist Lothar v. Seebach seit längerem gut bekannt; unter seinen Zeichnungen nennen wir eine »Klosterfrau mit Kindern«. — Der Plastiker Theodor v. Gosen benutzt mannigfache Materialien zu seinen Porträtbüsten und füllt mit Medaillen (in Silber) eine Lücke der 1908er Ausstellung aus. — Das Eigenartigste bringt der Marketterist Carl Spindler mit drei Intarsien.

Eine »Sonderausstellung von keramischen Arbeiten Elsässer Künstler, Sommer 1908« im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus ist hier anzuschließen. Die Gegend von Hagenau, speziell von Sufflenheim, spielt in der Geschichte der Keramik längst eine beträchtliche Rolle, an die auch Straßburger Fayencen und Porzellane erinnern. Nach allmählichem Rückgang wurde die Landestradition 1903 durch eine Fabrik und 1907 durch den Bildhauer August Herberth, keramischer Lehrer an der Straßburger Kunstgewerbeschule, wieder aufgenommen. Die verschiedenen Tonarten von Sufflenheim ermöglichten ihm mannigfaltige Verwertung. Von porösen Blumentöpfen an, mit ornamentalen Blauglasuren, geht es bis zu hartem Steinzeug, und dessen Verwendung zu Grabmälern scheint die wichtigste Neuheit dieser Bestrebungen zu sein. Dazu Reflex- und Kristallglasuren, sowie der bekannte moderne Naturalismus in der Glasurenzeichnung! Unter den Steinzeugfigürchen befindet sich auch ein Madonnenkopf von Charles Bastian.



LUDWIG EBERLE

Der Karlsruher Künstlerbund beginnt mit einer Kollektion Ludwig Schmid-Reutte; Zeichnungen, vorwiegend von männlichen Akten, erinnern durch ihre Zusammensetzung aus einfachen Vielecken an Entwürfe für Glasmalerei. Im übrigen haben wir an Baden auch ein landschaftliches Musterländle: neben Altbekannten wie Gustav Schönleber und seinen Nachfolgern Gustav Kampmann und Hans v. Volkmann erscheinen z. B. Paul v. Ravenstein und H. Sturzenegger. Ebenso sehen wir neben Hans Thoma (dessen »Abels Opfer« verglichen mit M. Schiestls »Kain und Abel« leer erscheint) als Phantasiebildner Hans A. Bühler (»Dem unbekannten Gott«). Als Porträtist kommt Karl Otto Fritz in Betracht, und als Karlsruher außerhalb des Bundes Heinrich Pforr mit einem etwas absichtsvollen »Winterabend in der Bauernstube«. — Bei den Stuttgartern fiel uns eine Neckartal-Landschaft von Karl Schickhardt auf.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft hat vier Säle bekommen, die viel Gutes enthalten. So Arbeiten von Piltz, Bachmann, Seiler, Simm, Erdtelt, Hans v. Petersen, Willroider, Bolgiano, Plastiken von Christ, Hemmesdorfer, Schreyögg, Wadere (der prächtige Siegesbote).

Gleichzeitig stellte im Salon Schulte die Münchener Gruppe der Genossenschaft: die »Achtundvierziger«, aus und interessierte durch Interieurs usw. aus älteren Zeiten bekannter Künstler. Wie dort, so würdigen wir in der »Großen« Alois Erdtelt als Porträtisten; als solcher macht sich noch Franz Pernat bemerkbar. In der Landschaft fällt uns Alfred Bachmann durch Mond- und Sonnenwirkungen auf; Meister wie Josef Wenglein und dann der ältere, will sagen jüngere Ludwig Willroider mit einem in gutem Sinn weichen »Abend« von 1908 und dessen jüngerer Bruder Josef Willroider mit im Charakter ähnlichen Landschaftsmalereien und -Zeichnungen stehen neben dem anscheinend neueren Paul Thiem mit seinem »Abend in Donauwörth«.

Schmäler ist der Künstlerbund »Die Bayern«. Er bevorzugt Kompositionsbilder. Die Brüder Georg und Raffael Schuster-Woldan sind hier mit dekorativ-idealisierenden Porträts vertreten. Zu dieser Gruppe gehören Philipp Otto Schäfer, Hans v. Bartels und Fritz Kunz, letzterer mit dem Bilde »Der Gang zum Brunnen«. Von den Lichtstudien und Landschaften gefallen mit besonderem Recht »Dämmerung und Lampenlicht« von Ernst Liebermann, sowie in Zeichnung und Farbe zarte Landschaften von Rudolf Sieck.

Vereinzelt auftretende Münchener sind neben Walter Firle zunächst Alfred Schwarzschild mit einer an Dresdener Figurenphantasien von Unger und Zwintscher erinnernden »Dekoration für ein Musikzimmer«, sodann Erich Kubierschky mit einer »Vorfrühlingslandschaft«.

Und nun Dresden. Paul Kiesslings »Auferstanden« ist um einer gutgemeinten Lichtwirkung willen gemalt. »Die Elbier« sind stark vertreten; sie streben nach Vornehmheit. Lassen wir tüchtige Bekannte ungenannt, so verdient doch vor allem August Wilckens ob seiner »Brautjungfern« Nennung. Leipzig bleibt aus; doch sei aus den Illustratoren Richard Westphal vorweggenommen, da seine bitter satirische Skizze »Der Heiland und die Menge« schöpferisch hervorragt.

Einzelne Ausländer ändern an der national-geschlossenen Art unserer Ausstellung kaum etwas. Zwei von den sieben Pariser Deutschen, die sich eingefunden, verdienen ein Verweilen: vorerst Max Silbert mit seinem

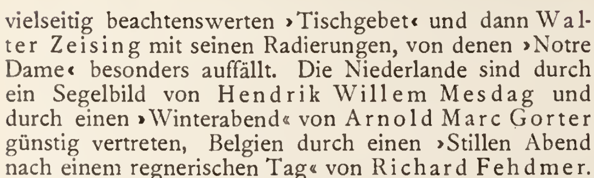




ERNST LAURENTY



CH. UNTERPIERINGER



vielseitig beachtenswerten ›Tischgebet‹ und dann Walter Zeising mit seinen Radierungen, von denen ›Notre Dame‹ besonders auffällt. Die Niederlande sind durch ein Segelbild von Hendrik Willem Mesdag und durch einen ›Winterabend‹ von Arnold Marc Gorter günstig vertreten, Belgien durch einen ›Stillen Abend nach einem regnerischen Tag‹ von Richard Fehdmer.

Zwei christliche Bilder kommen von einem Engländer und einem Polen. Joseph Edward Southalls kleines Bild von 1901/02 ›Die hl. Dorothea und ihre Schwestern verweigern die Anbetung des Götzenbildes‹ läßt sich wohl zu den Ausläufern des Präraffaelitismus rechnen; es bemüht sich, Natur und Weihe zu vereinen, läßt aber doch in Farbe und Gesichtersprache manches Steife übrig. Josef v. Mencina-Krzesz malt als ›Jesu Kindestraum‹ das in der Krippe schlafende Christkind, dem die Eltern lauschen.

Wohl das beste Werk, das vom Auslande kam, und das überhaupt weit und breit zu finden ist, sind ›Die Kunstrichter‹ des Dänen Michael Ancher. Wie da vier Männer aus der Bildebene heraus das nicht sichtbare Werk so persönlich verschieden beurteilen, läßt wünschen, daß diese Leistung gleich den hervorgehobenen von Eichstaedt, Heichert, Meyn und Steinhausen im Hauptsale neben Harrach prange.

Japan unvermeidlich! Die ausgestellten Plastiken und Handmalereien (mit besonders ausgereiften Tierbildern) lassen wieder den Gegensatz deutscher Darstellungstreue und fremder Oberflächendekoration erkennen, doch auch das Lehrreiche der abkürzenden Sprache primitiverer Kunstübung. In der gleichzeitigen Sammlung älterer ostasiatischer Kunstwerke, als Grundstock der künftigen ostasiatischen Kunstsammlungen der Königlichen Museen angekauft und im Kunstgewerbemuseum partiell ausgestellt, erinnern an letztere Erscheinung besonders japanische Schauspielmasken, an erstere einerseits in günstiger Weise Metall- und Lackarbeiten, anderseits in weniger günstiger Weise Keramik (auch koreanische), deren eifrige Verehrung doch ein Unrecht gegen die so entwickelungsreiche Geschichte der deutschen Töpferkunst bedeutet.

Wieder eine des Referates spottende Fülle birgt der Ausstellungsteil Schwarz-Weiß. Einiges ist Reproduktion, das meiste Original. Hans Meyer bringt (neben Landschaftsradierungen) Bleistiftszeichnungen neuer Entwürfe zu seinen schönen ›Totentanz‹-Radierungen. Christliches in mehr oder minder weitem Wortsinn findet sich in Radierungen von Heinrich Eickmann (eine ›Ruhe auf der Flucht‹ und eine ›Verkündigung‹), in einer Radierung von Bruno Goldschmidt (ein erinnerungswürdiger ›Kinderglaube vom Himmelreich‹), in einer Litho-

graphie von Fritz Greve (›Christi Geburt‹) und in Radierungen von Wilhelm Thielmann, einem der wenigen hier erschienenen Hessen — seine eindrucksvollen Trauerbilder u. dgl. kennen wir aus Dresden.

Porträt u. dgl. steht günstig, zumal in Erich Wolfsfelds Radierungen. In der Interieurradierung zeichnet sich Alex Eckener aus, in der Landschaftsradierung durch Fein-Zartes Hanns Bastanier und durch Duftiges (wohl an Reproduktionen nach Corot geschult) Fritz Krostewitz; zu diesen kommen noch als Altmeister (besonders mit Gebirgsbildern) Gustav Eilers, als Jungmeister Richard Kaiser (auch mit Gemälden) und Wilhelm Legler sowie Ernst Jacob, dessen »Stadtmauer« aus einer Mappe »Frankfurt a. O. und das Oderbruch« stammt.

Technische Spezialinteressen kommen nicht zu kurz. Gerne vergleicht man Wilhelm Müller-Schoenefelds Gemälde ›Am Strande‹ mit der abgekürzt-schärferen Originalradierung des nämlichen Themas. Ungern vermißt man den guten alten, Geduld fordernden Kupferstich; der »Originalstich« ›Mutterglück‹ von Otto Reim sollte weniger an Stahlstich erinnern. Ein anderes Mutterbild, Franz Grefs ›Frau und Kind‹, führt uns zum Steindruck. Er ist besonders durch Mondlicht-Stimmungen u. dgl. von Berthold Clauss vertreten, farbig durch J. Jacques Waltz' ›Mondaufgang‹.

Farbige Radierungen, z. B. von Georg Fritz, sind häufig. Neben gewöhnlicher Schabkunst, z. B. von Otto Protzen, bringt farbige Heinrich Jakesch. Darüber hinaus scheint ein eigentümliches Verfahren des bereits als technisch rührig bekannten Carl Kappstein zu führen, das er Mezzotinto nennt und für Landschaften und Tiere verwendet. Es hat mit Schabkunst nichts zu tun, setzt vielmehr das Herkomersche Umdruckverfahren fort. Ähnlich rührig ist Arthur Illies; neben farbigen Radierungen zeigt er ein hübsch getöntes Hafenbild in ›Linoleumschnitt‹, einem nicht mehr neuen Verwandten des Holzschnittes — so weich, wie dieser hart. Die Algraphie, d. i. Zeichnung mit Fettkreide auf gekörnter Aluminiumplatte, scheint nur einmal (bei H. Wolff) wiederzukehren. Farbige Holzschnitte (Alt-Rostock) bringt Erich Stahl, farbige Aquatinta Alexander Liebmann.

Die eigentliche Zeichnung kommt in einzelnen Beispielen vor, tritt aber in unserer ›malerischen‹ Zeit zurück. Auch innerhalb der Radierung weicht sie anderen Interessen; doch interessieren wir uns für die groß geführten Striche bei August Kaul und für das Dunkel dick geführter Striche bei dem Schweden Carl Emile Zoir.

Weniger technisches Interesse regt der wiederum reichlich vertretene Verband Deutscher Illustratoren an, es sei denn die Spritztechnik der Vignetten von Rudolf Kohtz. Die Illustration ist eben zunächst Inhaltskunst. Man findet hier in einer Erinnerungskollektion an Paul Thumann † auch sieben Kartons »Vater unser« (vielmehr Christus-Szenen). Eine ebensolche Kollektion für Alexander Zick † bringt u. a. neben einem ernst sprechenden ›Schlachtfeld‹ u. dgl. »Die letzten Menschen« (von zwei Engeln geführt), ein wertvolles ›Mutterglück‹ und eine ›Weihnachtsmesse‹ (im Freien; wohl als Entwurf für ein Wandstück). Franz Stassen hat außer anderem eine farbige Radierung von Mutter und Kind in Landschaft, als ›Madonna‹. »Drei Kirchenlieder im Bild«, sinnig mehr in der Absicht als im Gelingen, zeigt Gerhard Hänisch; Ansichten von Jerusalem E. M. Lilien.

Gegenüber dem in doppeltem Sinn eisigen Totentanzbild ›Schnelläufer‹ von Friedrich Wittig führt Alexander Rothaug in die anspruchslose Vergangenheit eines ›Liebesfrühlings‹ u. dgl., Hermann Stockmann in die Heiterkeit von anno dazumal zurück. Des Dichters Grabbe ›Scherz‹ usw. illustriert Paul Scheurich. Für die Landschaft nennt man auch hier gerne wieder Fritz Douzette d. J. Unter den mehrfachen Schiffsbildern von Alfred Liedtke verdient auch hier eines oder das andere Beachtung. Stadtbilder haben illustrativ besonders Max E. Giese und Otto Hundt gebracht.

Die Tierkomik ist gut vertreten durch »Die Vogelhochzeit« von Carl Mickelait. Daran fügen wir unseren Eintritt in die Plastik deshalb an, weil diese merkwürdigerweise viel und gute Tierbildnerei enthält. August Gauls Vorbild scheint gewirkt zu haben, wie man z. B. aus dem ›Klukenbrunnen‹ von Walter Hauschild merkt. Im übrigen dürfte hier Joseph Pallenberg voranstehen; Johann Vierthaler fällt ebenfalls (auch durch Mädchenfiguren) gut auf. Hans Behrens überträgt das Mutterthema in ein ›Mutterglück‹ der Tiere.

Darstellung von Menschen und zumal von gewichtigerem menschlichem Seelenleben mißlingt allerdings leichter. Es ist traurig, zu sehen, wie selbst beste Kräfte durch ein konventionelles Streben nach Pomp sich verhauen, während sie in schlichteren Aufgaben auf ihre Höhe zurückkehren. So besonders der Bildner eines ›Memento mori‹. Grabmäler lassen das sehr fühlen; ein paar bessere kommen doch nicht dem nach, was die heutige Renaissance der Grabkunst verlangt.

Eigentlich Christliches ist spärlich. Doch kann Wilhelm Haverkamps »Pietà« getrost in die Kunstgeschichte eingereiht werden; die von Hubert Mennicken kommt ihr mindestens nahe; und die äußerlich moderne, aber tief gefühlte ›Maria‹ von Wilhelm Boehme verlangt gleich der von Brunkal einen Sonderplatz in der Ikonographie des Marienthemas. Hermann Joachim Pagels, dem wir in Kunstsalons häufig und gerne begegnen, bringt einen Jesusknaben und variiert das Mutterthema. Eine solche Variation, »Mutter und Kind‹ mit Nimben, ist von Adolf Rehm in Holz gearbeitet.

Wir nennen noch die Kleinbronzen »Vor Rom« und (mit Bedauern über geringe Durcharbeitung dieses sympathischen Stückes) ›Hl. Elisabeth‹ von Gottlieb Elster und ›Gebete auf dem Felde‹ von Emile Maniguet, der die moderne Vereinfachung der Flächen verwertet; dann den ›Johannes« von Fritz Behn (Abb. Jg. IV, S. 6), dessen Porträtkopf günstiger wirkt; endlich die »Madonna‹ mit Kind von Josef Limburg — die gut gedachte Arbeit leidet an etwas Primitivem in den Gesichtern, gleich Bildnissen, die wir im Künstlerhause sahen, und unter denen die Medaille mit dem Ehepaare Ballestrem hervorragt.

Am erfreulichsten sind weltliche Bildwerke mit besonderen Bewegungsmotiven. Reinhold Boeltzig zeigt in seiner »Fruchtsammlerin« und noch mehr in seiner trefflich durchgearbeiteten »Reifenwerferin« eine echt künstlerisch besonnene Mitte zwischen Extremen. In der Bewältigung einer weitgreifenden Bewegungsaufgabe hat Denkwürdiges Hermann Hosaeus geleistet durch den Reigen der drei Frauengestalten, welche die Mittelgruppe seines Dresdener Mozartdenkmals bilden. Ein kleines, einheitlich durchgeführtes Brunnenmodell, »Märchen vom Hans« usw., ist von Paula Fandrey da. Wie die zweimal vorhandene »Bogenspannerin« eines bekannten Künstlers imstand ist, eine starke Spannung zu bewirken, ohne daß dies in Stellung und Muskelspiel zum Vorscheine kommt, mag er mit der Anatomie ausmachen. Um so ateliergerechter ist dieser in mehreren Ringern und Ringergruppen gehuldigt; mehr Interesse gewinnen wir der »Verwundeten Amazone« Ernst Segers ab.

Die ›Zwei Menschen« werden immer wieder variiert und jetzt häufig familiär vermehrt. Für das Liebesthema erwähnen wir neben Oscar Garvens' ›Liebe‹ und

Adele Paasch' »Sein Weib« das Bronzerelief »Junge Liebe« von Wilhelm Lehmbruck, das zwei Kinder darstellt. Für das Mutterthema fügen wir Frühergesagtem und Späterem an, was geleistet ist von Paul Aichele (Fragment »Sintflut«), von Ferdinand Frick (»Fischerin am Strand«), von Georg Lehmann-Wienbrack (Relief für ein Kinder-Erholungsheim), von Arthur Lewin-Funcke und nicht zuletzt von Hermann Möller, zumal wenn man sich wieder mit den vereinfachten Flächen dieses und anderer seiner Werke befreundet. Karl Janssens Marmor weckt Erinnerung an den historischen Namen »Ohrenstil«. Die »Drei Menschen«, d. h. Eltern und Kind, sind dargestellt als »Neues Leben« von George Morin und als »Heimkehr« von Müller-Heinz (der außerdem »Mutter und Kind« vorführt).

Das Porträt zeigt recht gemischte Gesellschaft. Zumeist befriedigen Walter Lobach, Martin Schauß, Otto Beyer, Johannes Boese, Heinrich Splieth, Fritz Heinemann und besonders Meister Gerhard Janensch.

Cipri Adolf Bermann war in Dresden (und nach dem Berichte IV/11, S. 264, in der Münchener Secession) günstiger vertreten als hier. Adolf Brütt fügt seinen langen Erfahrungen im Begas-Sinne nunmehr durch seine »Nacht« etwas Rodin hinzu und scheint mit dieser Wandlung von härterem zu weicherem Umriß Erfolg zu haben. Was man den gegenwärtigen Münchener Stil nennen kann, das partielle Herausarbeiten der Plastik aus dem Stein, erscheint hier außer bei jenem Brütt noch bei einem »Donar« von Hans Bauer und ein wenig bei einer »Fütterung« von Paul Oesten, der außerdem eine der innigsten Darstellungen von »Mutter und Kind« zeigt.

Der Rest schließt trotz allem noch manches Wertvolle ein, zumal in Kleinbronze. Fritz Christ und Bernhard Schewen mögen als Jüngstverstorbene hervorgehoben sein. Neu erscheinen uns neben Bekannten die heiteren Figürchen von Hermann Baldin, zwei Gestalten deutscher Sage von Albert Hußmann, der von Bescheidenheit und zugleich Selbstbewußtsein sprechende »Junge Sieger« von Josef Lock und etwa die »Genoveva« von Otto Riesch. Frauenseele sucht Otto Stichling sprechen zu machen.

Das Interesse an Material und Materialbehandlung kommt nicht zu kurz. Das Holz wird meistens sehr glatt vorgeführt: aus gewachstem Ahornholz ist »Mutter und Kind« von Max Nieruck (der diesen zweien wiederum dreie in seiner »Uhr« aus Bronze mit Emaille hinzufügt); auch sonst gibt es glatten Ahorn u. dgl., und einmal wird sogar (von Hans Bauer) Edelholz genannt. Nicht glatt, sondern mit fleckenartigen Vertiefungen arbeitet Sandor Jaray (mehr noch und mit Recht in einer »Phryne« als in einer Porträtbüste). Marmor und Holz kombiniert Gotthard Sonnenfeld; und zu Porträts oder Ähnlichem werden auch Alabaster, Kalkstein und Muschelkalk verwendet.

Die Architektur-Abteilung bringt keinen Wandel, doch manches Lehrreiche. Der Kirchenbau kommt manchmal über Schulproben hinaus. Wilhelm Brurein kennzeichnet seine eine Kirche mit dem Spruch: »In meine Heimat, Mein Bergisches Land«, und seine andere mit »Omnia instaurare in Christo«; beide gut gruppiert und gut proportioniert. Sonstige Kirchen lassen die Namen Theodor Astfalck und Heinrich Straumer für Berliner Bauten, und für andere Orte die des Architektenpaares Peter Jürgensen und Jürgens Bachmann hervortreten, denen gute Farbenstimmungen nachzurühmen sind. Eine Geschichte und Restaurierung des Breslauer Domes zeichnet auf instruktive, jedoch wohl ängstlich historische Weise Ewald Frhr. v. Rechenberg, die Wiederherstellung des Wimpfener Dominikanerklosters als Realschule Adolf Zeller. Noch verdienen Vorlagen für Glasmalerei von Becker-Tempelburg und eine solche für Wandmalerei »Stähluug des Leibes« von Max Seliger, sowie eine neue Kölner Dombrücke von Franz Schwechten Hervorhebung. Mehr als die Gedächtnisausstellung Hermann Ende, u. a. mit ihren geschickten Archaisierungen für öffentliche Gebäude in Tokio, führt uns in das Gewicht der kunstgeschichtlichen Tradition der Umstand ein, daß weltliche Neubauten von Albert Froelich in ihrer schmalhohen Lineatur an Ähnliches erinnern, das aus altem Kirchenbau Norddeutschlands wiedergegeben ist.

Das Interieurwesen zeigt diesmal vor allem »Wohnung und Galerie eines Kunstfreundes«, von dem bereits routinierten Wilhelm Kimbel hergestellt. Der genannte Innenarchitekt ornamentiert im Wohnzimmer des Herrn und in dem der Dame hauptsächlich mit Intarsien; sie zeigen in üppiger, obschon etwas gleichmäßiger Weise pflanzlichen Dekor und sind auch auf gekrümmten Flächen gearbeitet. Die Möbelformen präsentieren dort ein durch die Folgestile gemildertes und nuanciertes Barock, hier mehr Biedermeierisches.

Unter den übrigen Räumen stellen wir ein Arbeitszimmer des Herrn, von Arno Koernig, voran, zumal wegen seiner schlichten Natürlichkeit und doch reichhaltigen Künstlerschaft. Daran reihen wir ein Vorzimmer und Arbeitszimmer von Else Oppler-Legband, weiterhin einen Gartensalon von Ernst Friedmann, ein Gartenvestibul von Alfred J. Balcke, endlich einen Speisesaal usw. von Max Salzmann. Dazu kommen noch ein Raumteil mit zwei von Friedrich Wilhelm Mayer entworfenen, nach größerer Qualität strebenden Gemäldefenstern, deren eines »Musik« heißt, deren anderes und wohlgelungeneres eine Nibelungenszene darstellt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Grabmalentwürfe. Die Abbildungen S. 13—16 der Beilage bilden die Fortsetzung der auf S. 1—5 der Beilage (Heft I) begonnenen Publikation von Grabmalskizzen, welche von jungen Studierenden der Akademie zu München anläßlich eines Komponierabends des Albrecht-Dürer-Vereins entworfen wurden. Wir verweisen auf unsere Notiz in der Rubrik »Zu unsern Bildern« (auf S. 7 der Beilage) und wünschen den jungen Künstlern guten Erfolg der Publikation.

Ergebnis eines Wettbewerbes für einen Luitpoldbrunnen in Dillingen. Es liefen 49 Entwürfe ein, von denen vier prämiiert wurden. Das Preisgericht beschloß, einen ersten Preis nicht zu verteilen, da keiner der Entwürfe ohne Änderung zur Ausführung empfohlen werden könne. Einen zweiten Preis zu 200 M. erhielt das Projekt von Professor Jakob Bradl; drei gleiche Preise zu je 100 M. erhielten Entwürfe von Bildhauer Simon Liebl — von Bildhauer Albertshofer und Architekt Bestelmeyer — und von Bildhauer Hans Angermaier, sämtliche in München. Die eingelaufenen Entwürfe wurden im alten Rathaussaal zu München ausgestellt.

Aus der Deutschen Südsee. Ein Abonnent in Palan (Deutsche Südsee), ein deutscher Missionär, schrieb uns vor einigen Monaten, daß »Die christliche Kunst« dort ein gern gesehener Gast ist, »der jedesmal mit Sehnsucht erwartet wird«. Dem Brief lag eine erstaunlich gut und temperamentvoll aufgefaßte Zeichnung nach dem Hl. Lukas von Schiestl (dem Titelblatt des letzten Jahrganges) bei. Verfertiger war der »kleine Franz«, ein 13jähriger Junge, der seit drei Jahren die

Schule besucht und vom hochwürdigen Herrn Missionär seit ca. einem halben Jahre etwas Zeichenunterricht erhält. Letzterer erzählt: »Neulich fand er (der genannte Knabe) bei mir »Die christliche Kunst« — flugs zeichnete er das Titelblatt in sein Zeichenheft. Ich tat an der Zeichnung keinen Strich. Sie werden sich wie ich über die Anlagen des kleinen Kanaka-Jungen wohl wundern. Wie dieser Junge, so haben auch viele andere Kinder der Schule sehr viel Talent zum Zeichnen. Der Zeichenunterricht ist jetzt eine Erholungsstunde für mich, den Lehrer, wie für die Kinder.«

Albrecht-Dürer-Verein. Am 10. November fand die Antrittskneipe des Albrecht-Dürer-Vereins, der eine größere Anzahl Studierender an der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu München umfaßt, in Gegenwart von Philistern und Freunden des Vereins statt. Die Feier nahm einen prächtigen Verlauf.

Ribot-Ausstellung. Anfangs November eröffnete die Galerie Heinemann eine umfangreiche Ausstellung son Gemälden des 1891 verstorbenen Pariser Künstlers Théodule Ribot. Der Künstler stand, namentlich in seinen früheren Jahren, unter dem Einfluß Riberas. Auch Rembrandt und Velasquez wirkten auf ihn.

Ansbach. Am 11. Oktober erfolgte die Enthüllung des Luitpoldbrunnens von Bildhauer Fritz Behn in München.

Die Bismarckbüste, welche am 18. Oktober in der Walhalla bei Regensburg Aufstellung fand, stammt von Professor Erwin Kurz in München.

Ravensburg. Die hiesige Stadtpfarrkirche erhält einen hervorragenden künstlerischen Wandschmuck durch Professor Gebhard Fugel in München. Im Chor der Kirche wird nämlich ein Zyklus von sechs Bildern: Darstellungen nach Texten der hl. Schrift aus dem Leben des hl. Andreas und ein Votivbild angebracht. Der Künstler hat letzten Herbst bereits zwei dieser Bilder vollendet. Das eine derselben stellt Johannes den Täufer mit Andreas am Jordan dar, in dem Moment, da Christus naht; das andere schildert, wie Andreas dem Heiland den Simon zuführt. Für die weiteren Bilder fertigt Fugel gegenwärtig die Vorarbeiten.

Bildhauer Harro Magnussen hat sich in der Nacht vom 3. auf 4. Oktober im Alter von 47 Jahren das Leben genommen. Er war besonders als Porträtist tätig. Seine Büste Allmers ist auf S. 276 des vorigen Jahrgangs abgebildet.

Aachen. Wiederum ist die Skulpturensammlung des städt. Suermondt-Museums um ein wertvolles Stück vermehrt worden. Es handelt sich um einen aus Nandeln (Fürstentum Liechtenstein) stammenden Altar von der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der eine charakteristische Schöpfung kraftvollen süddeutschen Barocks ist. Um das leider stark beschädigte Altarbild mit einer Krönung Mariä gruppieren sich die Figuren der heiligen Bischöfe Martin und Pirmin, sowie des hl. Stephanus und des hl. Jakobus d. Ä., die von reichem Schnitzwerk umrahmt sind. Darüber erscheint in einem Rundmedaillon die hl. Dreifaltigkeit in Relief, von Engeln flankiert. Das Sakramenthäuschen mit dem hl. Franziskus und der hl. Clara von Assisi in Nischen ist der Predella vorgebaut. Mit Ausnahme des Fleischtons an Gesichtern und Händen beschränkt sich die Bemalung auf Schwarz und Gold. Das Ganze ist bei allem Formenreichtum übersichtlich gegliedert. E. V.

BÜCHERSCHAU

Die Gemäldesammlungen Münchens. Ein kunstgeschichtlicher Führer durch die Kgl. ältere Pinakothek, das Kgl. Maximilianeum, die Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck, die Schackgalerie, die Kgl. neuere Pinakothek. Von Otto Grautoff. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Preis 3 M. in biegsamem Kaliko, 4,50 M. in Halbfranz mit Leder.

Die meisten Kunstfreunde haben zu umständlichen kunstgeschichtlichen Studien weder Zeit noch Neigung, möchten aber doch einen allgemeinen historischen Überblick über ihre Lieblinge in den Galerien gewinnen. Hierbei tun knappe Führer, welche nur die besten Werke hervorheben, gute Dienste, besonders wenn sie mehr die Kunst als die Geschichte betonen. Grautoffs Führer enthält in lobenswerter Kürze treffliche Bemerkungen und liest sich nicht unangenehm. Auf Einzelheiten einzugehen, fehlt hier der Raum. Das »christliche Dogma« hat niemals die Künstler gehindert, nach Dingen zu greifen, die diese Welt erfüllen, Genremaler, Landschafter oder Stillebenmaler zu werden, es hat nie die Lebensfreude verhindert; auch ist uns kein Dogma bekannt, das den Künstlern verbietet, die Schönheit des Menschenleibes zu preisen. Ferner vernimmt man nicht ohne Überraschung von Grautoff die Kunde von einer katholischen Sinnlichkeit des 18. Jahrhunderts. Kann es denn selbst im kleinsten Büchlein nicht ohne einige Anrempelungen des christlichen Glaubens abgehen? Bei der Beurteilung des 19. Jahrhunderts nimmt der Verfasser die neueren französischen Landschafter zum Maßstab für die deutsche Kunst des gesamten Jahrhunderts, weshalb die Deutschen und besonders die Münchener nicht gut wegkommen. Die neueren Künstler werden zumeist nicht als geschlossene künstlerische Persönlichkeiten, sondern einseitig nur nach ihren Qualitäten als Maler bewertet, wofür der Verfasser ein gutes Auge besitzt.

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. V. Jg. 1908. Abonnementspreis für 12 Monatshefte M. 24. — Heft 4 und 5.

Über die drei ersten Lieferungen wurde im achten Heft berichtet. Die vierte Lieferung bringt zunächst den Schluß eines Aufsatzes über Eduard Meyerheim und die Seinen. Dann folgt ein von tiefer Herzenswärme durchdrungener Brief des Peter Cornelius an Joseph von Görres, aus Rom. Er trägt das Datum vom 3. November 1814, mutet uns aber an den hauptsächlichsten Stellen an, wie wenn er heute für unsere Verhältnisse geschrieben wäre. Mit schönen Blättern sind vertreten: Kroyer, Wilhelm Nagel, Opsomer, Delaunois, Moreau-Nélaton und Zilcken. Im fünften Heft finden wir einen Aufsatz über die Kunstvereine, die, wie der Verfasser eingangs bemerkt, im Laufe der bald 90 Jahre, die sie in Deutschland bestehen, »bewundert viel und viel gescholten«, vielleicht aber doch mehr gescholten worden sind. Ferner wird ein Brief Overbecks vom 19. Juli 1810 abgedruckt, der die ersten Eindrücke schildert, welche der junge Künstler im Vatikan gewonnen. Treffliche Reproduktionen enthält die Nummer von August Roth, Vincenzo Migliaro, Giuseppe Giardi, Friedrich Fehr, John Muirhead und Spitzweg.

Handzeichnungen alter Meister im Besitze des Museums Wallraf-Richartz zu Köln. 25 Lichtdrucktafeln mit Text. Herausgegeben von Dr. Arthur Lindner. Köln, Wilhelm Abels.

Schon vor einigen Jahren wies ich in dieser Zeitschrift bei Gelegenheit einer Ausstellung von Handzeichnungen, die der Leiter des Kupferstichkabinetts des Museums Wallraf-Richartz zu Köln, Dr. A. Lindner, veranstaltet hatte, auf die vielen, unbekannten Schätze hin, die jene Galerie birgt und machte bereits auf das Verdienst des

genannten Herrn um die Ordnung und Ehrung dieser Schätze aufmerksam. Dr. Lindner hat nun 40 dieser Handzeichnungen auf 25 Tafeln publiziert und mit kurzen, vielleicht allzukurzen Erläuterungen begleitet. Nach welchen Gesichtspunkten diese Auswahl gesehen, hätte man gerne vom Herausgeber gehört. Die Reproduktionen sind durchweg ausgezeichnet, und mit wenigen Ausnahmen konnte die Originalgröße der Vorlagen beibehalten werden, ohne dem Werke dadurch ein unhandliches Format geben zu müssen.

Außer den Niederländern: Rogier van der Weyden (1), Wallerant Vaillant (1), J. de Noncheron (1) sind besonders den Deutschen und Italienern die Blätter gewidmet. Von Dürer sehen wir eine knieende, weibliche Heilige als Studie zu einer Verlobung der Hl. Katharina. Ihm schließen sich an H. L. Schäufelein mit einem hl. Sebastian und hl. Christophorus, Erhard Schön mit 10 Blättern, ferner Tobias Stimmer, H. C. Lang und Dan. Lindtmayer mit je einer Zeichnung. Als letzter folgt Anton de Peters, der bedeutendste Rokoko-Künstler, den Köln aufzuweisen hat, und dem man erst in letzter Zeit die gebührende Beachtung schenkt. Mehrere hundert Handzeichnungen bewahrt das Kölner Kupferstich-Kabinett. 11 charakteristische Blätter seiner Hand, die seine Vielseitigkeit und sein großes Talent recht gut kennen lehren, sind in die Publikation aufgenommen.

Ebenso interessantes Material bieten die Italiener, zunächst Lionardo da Vinci mit einem wichtigen Studienblatt zu dem Anbetungsbild der Ufficien, das 11 männliche Akte zeigt. Die beiden Zeichnungen des Andrea del Sarto als »unzweifelhafte« Studien zum Fanziskus der Madonna dell' Arpie zu bezeichnen, scheint mir sehr gewagt. Raffael, nach einigen dessen Schule, entstammt die Federzeichnung eines fliegenden Merkur und zweier Amoretten aus den Fresken der Farnesina. Außerdem finden sich noch ein Blatt eines umbrischen Meisters des XVI. Jahrhunderts und zwei treffliche Zeichnungen des Francesco Guardi. H. Reiners

Die römischen Katakomben. Von Geistl. Rat Dr. G. A. Weber, Professor am Kgl. Lyceum in Regensburg. Mit 225 Abb. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage 1906 Regensburg, Pustet, 200 Seiten, brosch. 2 M.

Ein Beweis für die Brauchbarkeit des Weberschen Katakombenbuches liegt schon in der 1903 erschienenen franz. Übersetzung desselben, sowie in der dritten Auflage, welche die deutsche Ausgabe zu verzeichnen hat. Bekanntlich sind es weniger gelehrte Detailuntersuchungen, welche den Schwerpunkt des Buches ausmachen, als vielmehr die übersichtliche, populär gehaltene Zusammenstellung der gesicherten Forschungsergebnisse auf diesem Gebiete, da und dort mit stark apologetischem Einschlag. Aus einem Vortrag herausgewachsen, wird das Schriftchen für ähnliche Zwecke, sowie zur Orientierung für Rompilger »und solche die es werden wollen« vielen Nutzen stiften. In den 225 Abbildungen trifft man fast ausnahmlos lauter alte Bekannte. D

Der Betrieb des Zeichenunterrichts, die Zeichenmaterialien und Lehrmittel sowie die Einrichtung der Zeichensäle. Ein Handbuch für Zeichenlehrer, Schulbehörden und zum Selbstunterricht. Mit Unterstützung des Großh. Bad. Oberschulrats herausgegeben von Otto Haßlinger, Professor, und Emil Bender, Zeichenlehrer in Karlsruhe. Mit 206 Figuren und 21 Tafeln. In Leinwand gebunden M. 8.—.

Lehrer, die keine genügend künstlerische und pädagogische Ausbildung im Zeichnen erhielten, werden dieses Buch sehr willkommen heißen, da es ihnen Fingerzeige in vielen Fällen gibt, in welchen sie sich nicht zu raten noch zu helfen wissen. Aber auch Fachlehrer werden hierin über manchen Punkt klar werden, für den sie bis jetzt keine befriedigende Lösung gefunden. Sollte jemand während seiner Schulzeit im Zeichenunterricht keinen Erfolg gehabt haben, weil der mit diesem Fache beauftragte Lehrer es nicht verstanden, seinen Zögling für seinen Unterricht zu interessieren, so kann er an der Hand dieses Buches das Versäumte nachholen. Die Verfasser, namentlich der erstere, welchem seit 10 Jahren die Inspektion an den badischen Mittelschulen anvertraut ist, hat seine vielfachen Erfahrungen in dieser Schrift niedergelegt. Ein großer Teil der Illustrationen sind Faksimiles von Schülerzeichnungen der verschiedenen badischen Mittelschulen. Die Ausstattung ist vornehm. Auf Anordnung der Oberschulbehörde fand Mitte Juli bis Mitte August 1907 in Karlsruhe eine Ausstellung von Schülerarbeiten der badischen Mittelschulen statt. G. Barth

Meisterwerke religiöser Kunst. Noch rechtzeitig vor Weihnachten erscheint ein neues Werk der Gesellschaft für christliche Kunst »Meisterwerke religiöser Kunst«, sechs farbige Blätter in Aquarellgravüre mit Text von Dr. Joh. Damrich. In eleganter Mappe (Format 69×51½ cm). Preis M. 25.—. Einzelpreis eines Blattes M. 6.—. Inhalt: Nr. 1 Martin Schongauer, Heilige Familie (Madonna mit der Traube, Wien, k. k. Gemäldegalerie). Nr. 2 Martin Schongauer, Geburt Christi (Kaiser-Friedrich Museum, Berlin). Nr. 3 Raffael Santi, Madonna del Granduca (Florenz, Galerie Pitti). Nr. 4 Gerard David, Die Vermählung der hl. Katharina (München, Kgl. Pinakothek). Nr. 5 Pietro Perugino, Vision des hl. Bernhard (München, Kgl. Pinakothek). Nr. 6 Jan van Eyck, Maria mit Kind (Städelsche Galerie, Frankfurt). Die Herausgabe solcher Blätter zu mäßigem Preise dürfte von allen Kunstfreunden auf das lebhafteste begrüßt werden.

DER PIONIER

MONATSBLÄTTER FÜR CHRISTLICHE KUNST. ZUGLEICH BEIBLATT DER VORLIEGENDEN ZEITSCHRIFT »DIE CHRISTLICHE KUNST«

Preis für den Jahrgang inkl. Frankozustellung M. 3.— Probenummern gratis.

I. JAHRGANG

Inhalt der bisher erschienenen Nummern:

Redaktionsschluß: 15. November.

DÜSSELDORFER KUNSTBERICHT

(P. Janssen-Ausstellung u. a.)

Die Reihe der Sommerdarbietungen 1908 wurde eröffnet durch eine reiche Nachlaßausstellung des am 19. Februar d. J. verstorbenen Akademieprofessors P. Janssen in der Kunsthalle;[1]) angemessenerweise aber war sie bestimmt, zugleich einen Überblick über die wichtigsten Schöpfungen des Meisters zu geben, der nur selten mit Einzelwerken auf Ausstellungen erschien, und dessen Hauptwerke, die großen Bilderzyklen, nur zum geringsten Teile von sehr vielen Kunstfreunden gesehen oder gar genauer kennen gelernt werden; ja der einzelnen Vorhandensein kann nicht einmal als hinlänglich und allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Diese Hauptwerke konnten nur in Reproduktionen, einzelnen Kartons und zahlreichen Vorarbeiten, Zeichnungen und Farbenstudien, gezeigt werden. Es sind — der Katalog gibt dankenswert eine »zeitliche Folge« derselben — die Wandgemälde im Rathaussaale zu Crefeld (1871—73), in neun Bildern Hermann den Cherusker feiernd, das Wandgemälde im untern Börsensaale zu Bremen (1872) (Kolonisierung), die Wandgemälde im zweiten Cornelius-Saale der Berliner National-Galerie, elf Bilder aus der Prometheus-Sage (1874 76), die drei Wandgemälde in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses (1884—90), den Schlachten bei Fehrbellin (1675), bei Torgau (1766) und bei Hohenfriedberg (1745) gewidmet, dann Fries- und Deckengemälde für die Aula der Kunstakademie zu Düsseldorf (1886—96), erstere das Menschenleben in seinen verschiedenen Phasen als Gegenstand der künstlerischen Phantasie darstellend, im Deckengemälde »Natur, Schönheit und Phantasie«, Wandgemälde in der Aula der Universität zu Marburg (1887—1902), ortsgeschichtliche Darstellungen und Darstellung der Sage von »Otto der Schütz«, acht Bilder, weiter das Wandgemälde im Sitzungssaale des Rathauses zu Elberfeld (1903) »Brotverteilung beim Brande in Elberfeld«, endlich der große Zyklus von neunzehn Wandgemälden in der Kemenate des Schlosses Burg a. d. Wupper (1904—1907),[2]) lauter Szenen aus dem Ritterleben, ein Tummelfeld für des Meisters Geist, Laune und Vielseitigkeit. Zu allen diesen Werken bot die Ausstellung in reichem Maße Kartons, Farbenskizzen, Zeichnungen und Studien in Stift, Kohle und Farben, daneben zahlreiche Photographien; in Reproduktionen waren sämtliche genannten Werke vorgestellt Die einzelnen zu würdigen gehört nicht in den Rahmen dieses Berichtes. Wie die großen Wandgemälde, so waren auch die Staffeleibilder meist nur durch Skizzen, Vorzeichnungen und Studien vertreten; selbst die vier Gemälde, die der Städtischen Galerie gehören, hatte man an ihrem Platze in den oberen Räumen der Kunsthalle zu lassen vorgezogen. Das gewaltigste unter ihnen ist zur Erinnerung an die Feier des sechshundertjährigen Bestehens Düsseldorfs als Stadt (1888) gemalt worden und stellt den Mönch Walther Dodde und die Bergischen Bauern vor ihrem entscheidenden Eingreifen in die Schlacht bei Worringen, »Romryke Bergel« im Jahre 1288 dar. Als Porträtmaler zeigt den Meister das Porträt des Düsseldorfer Altmeisters Andreas Achenbach. Ein Gedenkbild ist auch die genreartig gegebene Porträtgruppe zur Erinnerung an die Ausstellung 1904. Von seiner späteren Hinwendung zur v. Gebhardtschen Art zeugt das Bild »Sie alle folgten dem Stern«, in welches die greifbare Nähe des Sternes der hl. Dreikönige unklar, ja verwirrend hineinspielt, ohne selber zu angemessener Darstellung darin zu kommen. Von den nicht gerade zahlreichen Tafelbildern der Ausstellung selber seien genannt »Die Verspottung der Helffensteinerin«, »Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach«, »Jephtas Tochter«, »Morgenrot«, »Kommet her zu mir«. Eine Besonderheit bilden die Gemälde nebst zahlreichen Studien und Skizzen aus den Kreisen des heiteren Bacchus (des ernsten Bacchus gedenkt die neuere Kunst viel zu wenig, da er doch unerschöpflich genannt werden kann) und des Faunenlebens, Kreise die dem Launigen sowohl als dem Nachleben Rubenscher Nacktheit und Üppigkeit eine verständliche Unterlage geben. Wie eng das Launige mit schnellem, zusammenfassendem Blicke für naive ungekünstelte Wirklichkeiten verknüpft ist, zeigen unter anderem ganz besonders eine Reihe kleinerer, teilweise — und nicht zu ihrem Schaden — skizzenartiger Aquarelle und Ölbildchen aus Spanien und Italien usw. »Blumenmarkt in Barcelona«, »Zigeunerin aus Sevilla«, »Zechpreller«, »Sonntagsschule in der Kirche zu Taormina« (Kohlezeichnung). Das bereits Erwähnte genügt, P. Janssen auch auf dem Gebiete des Porträts und zwar des Porträts im großen Stil zu suchen; genannt ist bereits das Porträt Andreas Achenbachs; ihm stellen sich in der Ausstellung zur Seite das Porträt des Berliner Akademieinspektors Holthausen und des Düsseldorfer Landschaftsmalers Professor Eugen Dücker. Viele der genannten Bilder konnten durch Skizzen, Studienköpfen usw. auch in ihrem Werden studiert werden; andere seiner bekannteren Bilder waren nur durch Vorarbeiten vertreten. P. Janssen ragt als Historienmaler zu weit in das vorige Jahrhundert, um nicht — auch abgesehen von den Fällen, wo ein größerer Zyklus es mit sich brachte — Werke der christlichen Kunst sich zur Aufgabe zu stellen; ja es gehörte eigentümlicherweise sein erstes größeres Werk »Verleugnung Petri« (1865, im Besitz der Universität Philadelphia) — in der Ausstellung Karton (Nr. 1) und Farbenskizze dazu (Nr. 210) — und sein letztes, unvollendetes und nicht über eine große Ölstudie hinausgekommenes »Lasset die Kindlein zu mir kommen« in den Kreis der christlichen Kunst. Wie ihn anfangs Zeit und Schule in dieses Gebiet führte, so dürfte der bei noch so großer Verschiedenheit enge Zusammenschluß mit Professor E. v. Gebhardt, eine Freundschaft voll gegenseitiger Hochschätzung und lebhaften Gefühles wachsender oder vielmehr schärfer hervortretender Geistes-

[1]) Peter Janssen wurde am 12. Dezember 1844 zu Düsseldorf geboren; sein Vater, F. M. Theodor J., war Kupferstecher und stammte aus Ost-Friesland; ein jüngerer Bruder ist der Bildhauer Karl J., Professor an der Akademie zu Düsseldorf. Peter J. besuchte von 1860 ab die Düsseldorfer Akademie in engerem Anschluß an E. Bendemann. Von vorübergehendem Besuche Münchens, Dresdens und Hollands abgesehen, hat er sein ganzes Leben lang der Vaterstadt angehört und insbesondere der Akademie als Schüler, später als Professor und zuletzt bis zu seinem Tode als Direktor.

[2]) Schloß Burg a. d. Wupper bei Solingen, um 1118 vom Grafen Adolf vom Berge errichtet, Stammburg und bis ins 14. Jahrh. ständiger Sitz der Herren von Berg, aber auch später noch bei den Herzogen in hohen Ehren, vereinsamte um die Mitte des 16. Jahrh. und erlitt dann mehrfache Zerstörungen bis noch in das Jahr 1849. 1887 begann Kommerzienrat Julius Schumacher zu Wermelskirchen den Wiederaufbau eifrig zu betreiben und unter vielseitiger Beteiligung wurde dieser zu Ende geführt. Die Ausstattung der Burg machte sie zu einer Art Bergischen Museums, aber auch zu einem Stück Düsseldorfer Kunstgeschichte durch die Mitwirkung Düsseldorfer Künstler. Die Ausmalung des Rittersaales wurde Prof Claus Meyer übertragen, der hier (1899—1903) in zehn hochbedeutenden Wandgemälden die Geschichte des bergischen Landes von der Erbauung der Burg bis zur Zeit der Freiheitskriege darstellte. Prof. Peter Janssen schmückte die Kemenate, das eigentliche Familiengemach der Burg, mit den Szenen aus dem Ritterleben. Prof. Willy Spatz besorgte (1899—1901) die Ausmalung der Schloßkapelle und nahm zum Gegenstande 1. die Grundlegung des Christentums in des Menschen Seele (Predigt des hl. Suitbertus), 2. die Entwicklung des christlichen Gedankens im Menschen (drei Bilder: a) Sehnsucht nach dem Christentum, b) die Hüterin der christlichen Wahrheit, c) Brautzug, 3. (Altarwand) des Christen Lohn. An der Ausführung der Malereien beteiligten sich noch einige jüngere Düsseldorfer Künstler; den Schloßbrunnen schuf der Düsseldorfer Bildhauer Coubillier († 2. Oktober d J.); Walther Petersen malte ein Porträt des Kommerzienrats J. Schumacher für einen Raum neben dem Rittersaale (das heutige Sitzungszimmer). Neuerdings ist noch ein von Prof. A. Schill höchst künstlerisch komponierter Stammbaum »Aus bergischem Stamme erblüht« durch den Maler Osten in einem Vorsaale des Rittersaales als Wandgemälde ausgeführt worden.

verwandtschaft, mehr als alles andere ihn zu biblischen Stoffen zurückgedrängt haben. Verwandte Züge reichen bei P. Janssen schon ziemlich weit zurück; in dem Bilde »Sie alle folgten dem Stern« werden sie noch durch manches stark übertönt, aber das große Figurenbild »Kommet her zu mir!« — viele Studien dazu in der Ausstellung — zeigt durchaus mehr Anschluß als Kongenialität; es ist Janssen nicht gelungen, bei den sich drängenden Kreuzträgern das zum Ausdruck zu bringen, was v. Gebhardt aus der Tiefe religiöser Empfindung, wie sie der Spruch voraussetzt, in die Sichtbarkeit hervorgeholt haben würde; ein solch innerliches Mühselig- und beladensein ist etwas ganz wesentlich anderes, als Unzufriedenheit mit dem zufällig so oder so Gewordenen oder Trieb nach Veränderung und Abwechslung. Seine letzte Studie »Lasset die Kindlein zu mir kommen« läßt noch nicht beurteilen, ob sie wirklich zu einem Bilde religiöser Art geworden sein würde: was davon vorliegt, mutet an, aber der Stoff liegt dem Akademischen wie dem Realistischen gleich ferne, wenn er die Worte des Heilandes vor Augen stellen soll.

Vierhunderteinundreißig Werke waren in den unteren Sälen der Kunsthalle vereinigt, um, wie nie zuvor, die zeitliche Aufeinanderfolge in örtlichem Nebeneinander zu einem Einblick in die Entwicklung und die Arbeit des Meisters während seiner mehr als vierzigjährigen Tätigkeit geeignet werden zu lassen. Drei von den ausgestellten Werken zeigten den Mann selber, wie drei Meister der Kunst seine äußere Erscheinung und den ihr innewohnenden Geist und Charakter festzuhalten versucht haben; vor vielen Jahren H. Crola, neuerdings Prof. Ludwig Keller und in Medaillon aus weißem Marmor der Bruder des Verstorbenen, Prof. Karl Janssen. Ein besonders tiefer Einblick in den umfassenden Geist und brüderlich vertraute wahrhafte Auffassung seines Charakters ist naturgemäß bei dem Bruder vorauszusetzen, und was dessen Werk ausspricht, findet in den Werken des Dargestellten seine bestätigende Antwort. Peter Janssen war eine regierende Natur, hingegeben dem Dienste der Schönheit in der Kunst; »ich herrsch'« und »ich dien'« konnten ihm Devisen sein, die miteinander nicht in Widerspruch zu treten brauchten. Drückten seine Vorgänger, wenngleich milderer Formen sich vielfach bedienend, der Akademie, soweit sie vermochten, den Stempel ihrer mehr oder minder persönlichen Auffassung auf, so daß wiederholt eine förmliche Flucht der Kunst aus der Akademie in die Privatateliers eintrat, wie aus Fesseln in die Freiheit, so ward mit ihm das Grundgesetz, daß die Kunst keine Fesseln erträgt als die eignen, zur praktischen Verwirklichung zugelassen, und das zweite, aus dem ersten sich ergebende, daß der Künstler aus seiner eigenen Natur heraus werden und in diesem Werden durch weise Leitung gefördert werden müßte, schien ihm nicht disziplinwidrig zu sein. Trotz voraufgegangener vieljähriger, direktorloser Zeit zerschmolz erst mit seiner Übernahme der Leitung das »Akademische« im alten und üblen Sinne des Wortes. Nicht dieses, sondern andere weit höhere Imponderabilien begannen das zarte Gewebe der Eigenart Düsseldorfer Kunst gegenüber anderen Kunstrichtungen zu spinnen. Und es ward weit genug gesponnen; denn innerhalb desselben konnten sich schon in der Schülerschaft Gegensätze und Verschiedenheiten entwickeln, die unvereinbar schienen und auch tatsächlich fremde Geister in die Fremde führten; hierauf näher einzugehen, verlohnt sich nicht; jede größere Ausstellung in Düsseldorf und anderwärts ist sichtbarer Beweis; wer da mit einigem künstlerischem Blick in die Düsseldorfer Säle tritt, tritt dort ein wie in die Intimität eines Privathauses; er empfindet die einheitliche Luft, bis die Stärke der Einzelwirkungen sich vordrängt. Und diese weit- und zartgesponnene Einheitlichkeit ward durch P. Janssens direkten und indirekten Einfluß schon bei den Kunstschülern entwickelt und gefördert. Gleichwohl war P. Janssen Akademiker durch und durch und nicht zum wenigsten in seinen eigenen Werken. Freilich war er es nicht im Sinne des nörgelnden Schablonendieners, der, bei aller Selbsthochschätzung nicht etwa seine Person, sondern, die ihm überlieferte und von ihm nuancierte Schablone für Inbegriff der Kunst ansehend, diese Schablone weiter aufzwängt. Janssen wurde und blieb Akademiker vielmehr und vor allem durch ein starkes Stilgefühl; es muß ihm ursprünglich innegewohnt haben; denn er konnte bis in sein späteres Alter Einflüsse vertragen, ohne unselbständig zu werden. Wo immer er nicht Manier, sondern Stil fand, näherte er sich gerne, selbst auf die Gefahr hin, weniger originell zu erscheinen. So mag es kommen, daß gewisse bedeutende Stilrichtungen, wie Bendemann, Alfred Rethel u. a. wie eine Etappengeschichte der Düsseldorfer Kunst sich in ihm widerspiegeln. Mit dieser Stärke des Stilgefühls hängt es innig zusammen, daß ihm das Momentane in der Kunst, so sehr er es zu schätzen wußte, eigentlich fremd blieb. Jeder Strich sozusagen trägt die repräsentierende Dauer einer dargestellten Idee an sich. Selbst seine faunischen Gemälde, vor allem das bei aller Einfachheit der Erfindung großartige Bild »Am Meeresstrande« von der Deutschnationalen Ausstellung 1907, zeigen das. Auch wo seine Darstellungen noch so bewegt erscheinen, ist dem Augenblick Dauer verliehen; hier ist der heut so viel mißbrauchte Ausdruck »monumental« zutreffend. Mit dem Stilgefühl endlich ist enge verknüpft die Vornehmheit, die von den Heutigen als unvereinbar mit naturwüchsiger Originalität in die Rumpelkammer akademischer Maskeraden geworfen ist, aber doch auch schon wieder schüchtern hervorgesucht wird. Und Vornehmheit kommt den Janssenschen Werken vorherrschend in hohem Grade zu und weicht selbst bei ausgelassener Laune nicht. Wenn aber Janssen einer der wenigen Hervorragenden ist, die starkes Stilgefühl, Dauer des Augenblicks, repräsentierende Vornehmheit durch das Stürmen und Drängen der letzten Jahrzehnte hindurch hochgehalten haben, und zwar der Gegenwart nicht fremd gegenüber, sondern mitten in ihr stehend, die vielfach krausen Gewächse nicht schulmeisternd oder ausrottend, sondern gewähren lassend und, soweit es anging, leitend, so dürfte das alles hinreichender Beweis für die nachhaltige Bedeutung des Mannes sein, aber auch hinreichende Erklärung dafür, daß dem heutigen Beschauer Unterschätzung und der Vorwurf mangelnder Originalität näher liegt, als das Gefühl für die Mahnung daran, daß Kunst nur dann Kunst sei, wenn sie dem Augenblick Dauer verleiht um einer Idee willen. So gewiß der Satz zwar vorübergehend aus den Augen verloren werden kann, aber unerschütterlich feststeht, ebenso gewiß mögen Träger desselben zeitweise und um dieser oder jener Einzelheit willen unterschätzt werden, aber ihr Verdienst bleibt dadurch unberührt; und ein solcher standfester Träger des Banners hoher Kunst ist Peter Janssen gewesen.

Bone

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wettbewerb. Die K. Bayerischen Staatsministerien des Innern und der Finanzen schreiben unterm 3. Dezember einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau eines Polizeigebäudes in München aus, an dem sich die deutschen Architekten beteiligen können. Die Unterlagen sind gegen Einsendung von 10 M. vom Geheimen Expeditionsamte des K. Staatsministeriums des Innern (Theatinerstraße 21 in München) zu beziehen. Dieser

Betrag wird bei Ablieferung eines Entwurfes zurückerstattet. Die Entwürfe sind bis zum 15. Mai 1909, abends 6 Uhr an die vorbezeichnete Adresse postfrei einzusenden. Als Preise stehen zur Verfügung: ein erster Preis im Betrage von 12000 M.; ein zweiter Preis im Betrage von 9000 M.; zwei dritte Preise im Betrage von je 6000 M.; zwei vierte Preise im Betrage von je 3000 M. Weitere Entwürfe können zum Preise bis zu je 3000 M. erworben werden. Das Preisgericht besteht aus den Herren: Coluzzi, Ministerialrat im K. Staatsministerium der Finanzen in München; Dr. Englert, Ministerialrat im K. Staatsministerium des Innern in München; Frhr. von der Heydte, K. Regierungs- und Polizeidirektor in München; von Hildebrand, K. Professor und Bildhauer in München; Dr. ing. Hoffmann, Geh. Baurat und Stadtbaurat in Berlin; Hofmann, Geheimer Oberbaurat, Professor in Darmstadt; Littmann, K. Professor, Architekt in München; Ohmann, K. K. Oberbaurat, Professor in Wien; Reuter, Oberbaurat im K. Staatsministerium des Innern in München; Schachner, städt. Bauamtmann in München; Alb. Schmidt, K. Professor, Architekt in München; Frhr. von Schmidt, K. Professor an der Technischen Hochschule in München; Schmitz, K. Professor, Architekt in Nürnberg; Dr. ing. G. von Seidl; K. Professor, Architekt in München; Dr. Wallot, Geheimer Baurat, Geheimer Hofrat und Professor in Dresden.

Frankfurt a. M. Das Preußische Kultusministerium hat den Maler Paul Beckert (Frankfurt a. M.) beauftragt, für den Staat ein Porträt der Kaiserin Auguste Viktoria zu malen, nachdem der Kaiser die hierzu vorgelegten Skizzen genehmigt hat.

Aachen. Die niederrheinischen Bildwerke des städtischen Suermondt-Museums haben durch die Erwerbung eines Kalkarer Schnitzaltars aus der Zeit um 1500 einen glänzenden Mittelpunkt erhalten. Der dreiteilige, in der Mitte überhöhte Schrein enthält figurenreiche, dramatisch bewegte Szenen aus dem Leben des heiligen Petrus, die, ohne scharfe Trennung, in zwei Reihen übereinander angeordnet sind. Im Mittelfeld sieht man Petrus in Cathedra, von Kirchenfürsten umgeben, darüber die Heilung eines Besessenen, links davon Petrus als Prediger und die Auferweckung der Tabitha, rechts die Kreuzigung Petri, sowie seine Verfolgung und Begegnung mit Jesus. Die Figuren sind mit großem Naturalismus dargestellt und erinnern sehr an die bekannten Werke in der Nikolaikirche zu Kalkar; wie diese sind sie auch nicht bemalt. Reich geschnitzte Baldachine schließen oben die Gruppen ab, während ein schön durchbrochener Rankenfries seitlich und oben herumläuft. Große halbe Kleeblattbogen vermitteln den Übergang zwischen Seiten- und Mittelteil. Für das Museum hat der Altar, abgesehen von seinem hohen künstlerischen Wert, als Erzeugnis der niederrheinischen Kunst des Mittelalters noch besondere Bedeutung.

Bildhauer Valentin Kraus (München) wurde vom bayerischen Staat mit zwei kirchlichen Aufgaben für die Schottenkirche in Würzburg betraut. Wie wir früher berichteten, war seine Marmorfigur »Unsere Erlösung« hinter einem Seitenaltar jener Kirche aufgestellt worden. Dieses edle Werk wurde am 27. Oktober in die neue St. Adalberokirche überführt, wofür in der Schottenkirche an ihre Stelle die Madonna mit dem Christkind kommen soll, während der andere Seitenaltar von Kraus eine Statue des Apostels Jakobus major, des Patrons der Kirche, erhalten wird. Beide Plastiken werden in Jurakalkstein ausgeführt.

Bildhauer Joseph Faßnacht (München) vollendete Ende November eine Statuette der hl. Barbara, der Patronin der Artillerie. Die Figur ist in Birnbaumholz ausgeführt und bildet ein Geschenk der Offiziere des 3. Feldartillerie-Regiments zum 50jährigen Militär-Dienstjubiläum S. K. H. des Prinzen Leopold von Bayern.

München. Die Galerie Heinemann eröffnete anfangs Dezember eine Ausstellung von Gemälden der Barbizon-Schule; sie umfaßt 72 Gemälde von Corot, Daubigny, Diaz, Isabey, Rousseau, Troyon u. a.

München. Nächsten Sommer findet vom 1. Juni bis 31. Oktober im Kgl. Glaspalast zu München die X. Internationale Kunstausstellung statt.

Für die kath. Pfarrkirche »St. Bartholomä« in Friesenried (Allgäu) hat Professor Kaspar Schleibner zwei Deckengemälde vollendet. — Im Langschiff der Kirche ist die »Krönung Mariens« mit der hl. Dreifaltigkeit und den Schutzheiligen der Landbevölkerung. Der hl. Bartholomäus als Patron der Kirche kniet zu den Füßen der hl. Dreifaltigkeit, um den Segen für die seinem Schutze anvertraute Gemeinde zu erbitten. — Das Bild im Chor stellt den »Erdenpilger« dar, vom Kinde bis zum Greisenalter. Am Fuße des Bildes lauert der »Versucher«, den vorüberziehenden Wanderern den Reichtum und die Freuden der Welt anpreisend. In der Mitte des Bildes schreitet eln Ehepaar, gemeinsam das Kreuz des Lebens tragend, während oben in der Glorie ein Pilger bereits sein Ziel erreicht hat und aus der Hand des Herrn die Krone der ewigen Belohnung empfängt.

Professor Becker-Gundahl vollendete am 27. November ein großes Freskogemälde an der Vorderwand des linken Armes des Querschiffes der neuen St. Anna-Kirche zu München. Es ist das Seitenstück zu dem im vorigen Jahr von ihm fertiggestellten Fresko der Kommunion der Apostel und stellt das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein auf der Hochzeit zu Kana neuartig dar. Das Gemälde bildet einen Schmuck des Gotteshauses. Darüber sieht man »Die Himmelspforte«. In den vier Feldern des Gewölbes schweben vier Engel, von einem Sternenkranz einheitlich verbunden.

Dr. Gabriel von Seidl beging unter hohen und wohlverdienten Ehrungen am 9. Dezember seinen 60. Geburtstag. Der Künstler übte seit mehr als einem Vierteljahrhundert einen entscheidenden Einfluß auf die Richtung der Münchener Architektur. Von seinen Hauptwerken nennen wir nur das neue Nationalmuseum, das Künstlerhaus, das Lenbachhaus, die St. Annakirche (Abb. in der III. Jahresmappe, 1895, der D. Ges. f. christliche Kunst), sämtliche in München, dann Schloß Neubeuern, Schloß Steinach, die Villa von Heyl in Darmstadt. — Außerdem scheut der liebenswürdige Meister keine Mühe, wenn es gilt, dem edlen und Schönen zu dienen.

BÜCHERSCHAU

Klassiker der Kunst. Band XII. Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Rosenhagen. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Preis gebunden M. 10.—.

Der vorstehende prächtige und gediegene Band erschien zum 60. Geburtstag (22. Mai 1908) des Meisters. Lange Zeit waren die Schöpfungen Uhdes ein Ziel des Widerstreits der Meinungen; besonders jene Genrebilder, welche Religiöses und Profanes verknüpfen, und die eigentlichen religiösen Darstellungen erregten bei man-



STARK VERKLEINERTE WIEDERGABE DER GROSSEN AQUARELL-GRAVÜRE NACH JAN VAN EYCK »MARIA MIT DEM KINDE« AUS DER I. LIEFERUNG »MEISTERWERKE RELIGIÖSER KUNST«

chem keine rechte Befriedigung, bei anderen Ablehnung. Größe historischer Auffassung darf man bei Uhde nicht suchen, hierfür ist er nicht veranlagt. Doch seinen Bildern fehlt es nicht an Gemüt und menschlicher Teilnahme an dem, was er zum Objekt seiner Malerei macht. Unbestritten aber bleibt Uhdes Meisterschaft als Maler im engeren Sinne und wir stimmen Rosenhagen bei, wenn er ihn als eine der eigenartigsten Erscheinungen der Gegenwart bezeichnet und wenn er sagt, daß »eine stattliche Zahl der Leistungen Uhdes in ihrer Art, als Werke der Malerei wie als Persönlichkeitsäußerungen, Höhepunkte im künstlerischen Schaffen der Zeit vorstellen«. Deshalb muß sich jeder mit diesem Künstler beschäftigen, der in die neue Kunst eindringen will. Diese Zeitschrift hat denn auch wiederholt Aufsätze über ihn veröffentlicht. R. S.

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Einhundert farbige Faksimile-Reproduktionen nach Gemälden deutscher Künstler des verflossenen Jahrhunderts. 20 Hefte zu je 5 Blättern. Preis des Heftes im Abonnement 2 M. Verlag E. A. Seemann in Leipzig. Heft 7—14.

Bis in die jüngste Zeit herrschte in unserer Generation eine beschämende Unkenntnis der Kunst der ersten drei Viertel des vorigen Jahrhunderts. Die Lobredner der Vergangenheit pflegten nur mit ein paar Meisternamen aufzuwarten; aber gerade diese Namen galten der »modernen« Kritik als Inbegriff der Zurückgebliebenheit oder Verirrung. Ein tieferes Eindringen in die mannigfaltigen Lebensäußerungen der deutschen Malerei ersparten sich die einen wie die anderen und namentlich den Bewunderern der französischen Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand es fest, daß die deutsche Malerei ganz rückständig war. Ein genaueres Studium läßt jene Epoche in besserem Licht erscheinen. Auch dämmert jetzt die Erkenntnis auf, daß jede Kunstepoche aus ihr selbst heraus beurteilt werden muß. Die Vorzüge der Gegenwart bleiben bestehen, um ihretwillen brauchen wir gegen die Vergangenheit nicht ungerecht zu sein.

Die vorstehend angezeigte Publikation erleichtert es dem Kunstfreund, über Entwicklung und Wert der Malerei des 19. Jahrhunderts sich nicht zu orientieren. Bis jetzt schien sie darauf auszugehen, von den älteren Meistern des 19. Jahrhunderts namentlich jene Künstler zu berücksichtigen, die bislang wenig bekannt, wo nicht vergessen waren, und unter ihnen wieder besonders die Landschafter. Die religiösen Meister und die Vertreter der Historienmalerei sind noch zu Wort gekommen. — Heft 7—14 bieten schöne farbige Blätter nach Olde, Hagen, Brendel, Buchholz, Thedy, Oldach, Wasmann, Runge, Seibels, Friedrich, Kaulbach, Zügel, Uhde, Spitzweg, Defregger, Rayski, Richter, Dreber usw.

Die Galerien Europas. Gemälde alter Meister in farbiger Wiedergabe. Neue Folge. Zwanzig Lieferungen mit je fünf farbig reproduzierten Bildern. Abonnementspreis des Heftes 2 M.; einzelne Hefte 3 M. E. A. Seemann in Leipzig.

Seit unserer Besprechung der ersten vier Lieferungen schritt das begrüßenswerte Unternehmen rasch vorwärts und es liegen uns nunmehr die Lieferungen 5—14 vor. Die Hefte 5—10 enthalten Reproduktionen aus der Eremitage und der Akademie zu St. Petersburg; die Bilder des 11. bis 14. Heftes sind der Alten Pinakothek zu München entnommen; später folgen die Mailänder Kunstschätze. Jedem Bild ist ein kurzer einführender Text beigegeben. Die Auswahl der Kunstwerke ist eine glückliche. Mehrfach sind die in St. Petersburg befindlichen Werke französischer Künstler berücksichtigt: so Bilder von Couture, Diaz, Dupré, Jacque, Troyon, Corot, Meissonier.

Der Pionier. Monatsblätter für christliche Kunst. Jahresabonnement inklus. Frankozustellung M. 3.—.

Inhalt des 4. Heftes (1. Jan. 1909): Seit wann sind die Fenster verglast? (Schluß.) Von Max Hasak. Grunewald bei Berlin. — Die Bilder in unseren Schulen. Von E. Gutensohn. — Reinigung metallener Kirchengeräte. — Entwürfe auf Vorrat?

Zehn Abbildungen (moderne Altarleuchter).

Redaktionsschluß: 12. Dezember.

WETTBEWERB

für eine neue katholische Pfarrkirche mit Pfarrhaus in Uerdingen am Niederrhein

In Uerdingen am Niederrhein, Erzdiözese Köln, soll eine zweite Pfarrkirche und in Verbindung damit ein Pfarrhaus erbaut werden. Zur Erlangung künstlerischer Entwürfe hierfür schreibt die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« in München im Namen des Kirchenbauvereins in der katholischen Gemeinde zu Uerdingen am Niederrhein unter den Architekten deutscher Zunge einen Skizzenwettbewerb aus und zwar unter folgenden Bedingungen:

I. Kirche. Lage des Bauplatzes. Über die Baustelle der zu errichtenden neuen Kirche gibt der Lageplan-Ausschnitt aus dem von Professor Geheimen Rat Hennerici zu Aachen aufgestellten Bebauungsplan Aufschluß. Das Grundstück ist groß 2 ha 85 a 30 m², hochwasserfrei und bisher Ackerland. Das ganze Stadtviertel ist eben, das Grundstück liegt etwas höher wie die Umgebung. Bebaut ist in der Gegend noch wenig.

Achsenrichtung. Die Längsachse sollte möglichst von Osten nach Westen gehen.

Raumbedarf und Raumverteilung. Die neue Kirche soll Raum für etwa 1500 Besucher bieten. Es sind drei Altäre vorzusehen. Im übrigen wird die Raumverteilung freiem Ermessen überlassen, so jedoch, daß der Hauptaltar möglichst von allen Plätzen zu sehen ist. Eine Heizungsanlage ist vorzusehen, desgleichen Raum für allerlei Sachen, die in der Kirche für Dekoration etc. gebraucht werden

Stil und Material. Der Stil bleibt dem Ermessen des Architekten überlassen; streng gotischer ist nicht erwünscht. Als Baumaterial für den Rohbau sollen Backsteine verwendet werden. Ein Blendsteinbau in Backsteinen ist nicht beabsichtigt. Werksteine sind in der Gegend nicht vorhanden und werden deshalb nur in größter Beschränkung verwendet werden können. Es wird im wesentlichen Putzbau werden müssen. Die Baukosten dürfen ca. 200000 M. betragen. Die Umgebung der Kirche ist so zu gestalten, daß kirchliche Umzüge und Prozessionen rund um die Kirche auf eigenem Boden abgehalten werden können.

II. Pfarrhaus. Bemerkungen für den Neubau des Pfarrhauses. Es bleibt dem Architekten vorbehalten, die Lage des Pfarrhauses zu bestimmen und dasselbe organisch mit der Kirche zu verbinden oder auch nicht. Die Grundfläche soll 150 bis 180 m² betragen. Das Wohnhaus ist ganz zu unterkellern und mit Zentralheizung zu versehen. Außer dem Parterre wird eine Etage gefordert. Die Wohnung ist nur für den Pfarrer, nicht auch für die Hilfsgeistlichen bestimmt. Für den Neubau sollen M. 150.— für den überbauten Quadratmeter vorgesehen werden. Zentralheizung ist hierin nicht einbegriffen.

III. Allgemeine Bedingungen. Vorzulegende Skizzen und Kostennachweise. Es sind im Maßstabe 1:200 vorzulegen: a) von der Kirche: ein Grundriß, ein Längenschnitt, ein Querschnitt, ferner drei Ansichten, deren eine das Pfarrhaus mit enthalten soll (Vorder-, Seiten- und Choransicht), und eine Perspektive mit der zuvorderst liegenden Gebäudekante in der Bildebene im Maßstab 1:100. b) Vom Pfarrhause zwei Grundrisse und eine weitere Ansicht. Außerdem ist beizulegen ein Kostennachweis nach Kubikmeter des Baukörpers, vom Kirchenfußboden bis Hauptgesims-Oberkante gerechnet.

Einlieferungsfrist. Die Projektskizzen sind längstens bis 19. April 1909, abends 6 Uhr, an die Geschäftsstelle der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, München, Karlstraße 6, einzusenden; für auswärtige Einsender gilt das Datum des Aufgabestempels. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist im verschlossenen Umschlage, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Wohnung des Verfassers beizufügen.

Preise. Für Preise ist eine Gesamtsumme von M. 1500 ausgesetzt, und zwar sind drei Preise zu folgenden Beträgen in Aussicht genommen: I. Preis M. 700, II. Preis M. 500, III. Preis M. 300. Es bleibt dem Preisgerichte auf einstimmigen Beschluß unbenommen, die Preise gegebenenfalls auch anders zu verteilen.

Preisgericht. Das Preisgericht wird gebildet von der »Jury« der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, welche aus den Architekten Peter Danzer, Assistent an der technischen Hochschule in München, und Heinrich Freiherrn von Schmidt, Professor an der technischen Hochschule in München, den Bildhauern Balthasar Schmitt, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München, und Heinrich Wadere, Professor an der Kunstgewerbeschule in München, den Malern Felix Baumhauer und Joseph Huber-Feldkirch in München, dann den Kunstfreunden Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen und Dr. August Knecht, Lyzealprofessor in Bamberg, besteht; ferner gehören ihr an die Architekten Kaspar Pickel in Düsseldorf und Stephan Mattar in Köln, sowie drei Vertreter für Uerdingen, und zwar die Mitglieder des katholischen Kirchenvorstandes Oberpfarrer Hülstet, Kaufmann Heinrich Theissen und Fabrikbesitzer Franz Schwengers. Im Falle der Verhinderung eines der genannten Juroren behält sich die Jury das Recht der Kooptierung eines Ersatzmannes vor. — Ersatzmann für die Vertretung aus Uerdingen ist das Kirchenvorstandsmitglied Kaufmann Carl van Beers. Der Kirchenvorstand, bezw. Kirchenbauvereins-Vorstand, wird bezüglich der Ausführung eines von der Jury ausgewählten Entwurfes mit dem Preisgerichte in Verbindung bleiben, behält sich jedoch die Entscheidung bezüglich der Ausführung vor.

Ausstellung der Entwürfe. Sämtliche Entwürfe werden nach dem Schiedsspruch etwa 14 Tage lang in einem noch zu bestimmenden Lokale in München öffentlich ausgestellt.

Die Projekte bleiben Eigentum der Verfasser.

Die Rücksendung der nicht preisgekrönten Entwürfe. Etwaige Reklamationen müssen bis 1. Juli 1909 angemeldet sein. Von denjenigen nicht preisgekrönten Entwürfen, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden die Briefumschläge geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termine kostenfrei erfolgt.

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

HANS VON MARÉES

Wenn die Kunst vom Wollen anstatt vom Können abzuleiten wäre, so würde man gewiß Hans von Marées als den größten deutschen Maler bezeichnen müssen, wie dies von vielen Verehrern seiner Kunst schon jetzt getan wird. Überblickt man das gesamte Schaffen dieses eigenartigen Künstlers, das in so reichhaltiger Fülle in sämtlichen Sälen der Secession ausgebreitet ist, so erkennt man von den Anfangsstudien an bis zum Schlusse seiner Lebensarbeit ein fortwährendes Tasten, Suchen und Ringen nach Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst und diese selbst, sein Ziel, ist dann stets das jeweilig Höchste, was bisher die menschliche Kultur hervorgebracht hat. Bei diesem Suchen und Ringen fiel dem für alles Hohe Begeisterten manches zu, namentlich in den Jahren des Lernens und des Verkehrs mit den talentvollen Jungen der sechziger Jahre



SCHNAPP GRABMALENTWURF

und entstanden insbesondere Bildnisse, die mit zu dem Besten gehören, das jene Zeit überhaupt hervorgebracht hat. Ganz abgesehen von der psychologischen Erfassung des menschlichen Wesens, wußte der Maler einen Schmelz und eine Zauberkraft der Farbe hervorzubringen, die einzig sind. Stets aber erkennt man den Drang, ein großes Vorbild zu ergreifen. Denkt man bei dem zarten, weich modellierten Porträt der Frau R. Lier an Holbein, so bei dem Bildnis eines Fräuleins von 1863 an Leibl, bei seinem Selbstbildnis von 1862 an Rembrandt, bei anderen wieder an die verschiedensten Italiener und die strahlende Hoheit venezianischer Größen. Tizian, vor allem der geheimnisvolle und rätselhafte Giorgione zogen den Künstler ganz in den Bann, aber diesem deutschen, ernst melancholischen Temperament gelingt es zuerst nicht, die fremde Sprache ins Germanische zu übersetzen. Der Geist dieser Künstler wird erfaßt, aber die Formengebung, die Verkörperung der eigenen Idee im fremden Kleide gelingt nur zaghaft und stammelnd. Es ist hochinteressant, zu verfolgen, wie Marées sich abmüht in Skizzen und Entwürfen, und fast glaubt man, daß er in der römischen Landschaft die Art und Weise Giorgiones erkannt hat und in der »Abendlichen Waldszene« zu dem Resultate eigener großer Naturanschauung auf dem Umwege über Italien gelangte. Am reinsten und schönsten drückt sich in diesem und noch einigen ähnlichen kleineren Gemälden seine Kunst aus und man bedauert nur, daß der eifrig forschende Künstler späterhin andere Wege aufsuchte und dieses einmal aufgegriffene Problem preisgab. Mit den wenigsten Mitteln der Regie, wenn man dies Wort des näheren Verständnisses wegen einmal brauchen will, baute er sein Thema auf, stets von großer dekorativer Flächenwirkung ausgehend.

Hierher gehören auch die mit technischer Meisterschaft gegebenen Studien zu den Fresken der zoologischen Station in Neapel. Manet, der vielgerühmte und vielgepriesene Franzose, hat kaum Besseres gemacht, aber wieviel näher liegt uns diese weniger »chic« betonte Mache. Es ist der Höhepunkt Maréesscher Kunst; denn bald beginnt der Zurückgang d. h. die Umwandlung. Eine andere Kunstart, die der Antike, übernimmt nun die Führerrolle in der Anschauungsweise Marées'. Die Hoheit jener althellenischen, unvergänglichen Gestalten nimmt sein ganzes Denken und Fühlen ein und nun sehen wir ein vergebliches, aufreibendes Ringen um die Form und die malerische Erscheinung. Was Marées wollte, das konnte er ebensowenig erreichen, wie alle jene vor ihm, welche die Antike für ihre Welt umbildeten. Jeder scheiterte noch, der sich dem Hellenismus unterwarf, denn wer könnte ihn beherrschen? Wer hätte es vermocht, eine ganze Welt uns wesensfremder Anschauungen, Ideen, Gedanken, die zwischen uns und ihr liegen, hinwegzuräumen? Auch Marées scheiterte. Trotzdem lassen uns die Schleißheimer Bilder »Die Hesperiden«, »Das goldene Zeitalter« und endlich das religiöse Dreiflügelbild »St. Georg, St. Martin und St. Hubertus« nicht gleichgültig, weil sie uns von den schweren Kämpfen erzählen und uns vorgeschwebte hohe Schönheit in nebelhaftem Schleier verhüllen, aber schließlich ziehen wir dennoch unbefriedigt von dannen, weil die Kunst erlösende, befreiende Worte sagen und nicht abgequälte todesmüde Seufzer vorlispeln soll. Hans von Marées starb in Rom 1887, noch nicht 50 Jahre alt. Als er starb, war seine Welt ausgelebt, über diese letzten Schritte hinaus wäre er nicht mehr gekommen. Ob er im Grunde seiner Veranlagung ein Maler war, wie etwa Rubens, Velasquez, wer vermöchte dies zu sagen? — ich glaube nicht. Ein vielseitiges Talent, ein Forscher, ein großer Kenner alter Kunst, ein heißer Freund der Natur, der, in richtige Bahnen geleitet, sicher Großes und Wertvolles für die Menschheit geschaffen hätte, war er gewiß.

Franz Wolter

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Eine neue Serie kleiner Heiligenbilder wird soeben von der Gesellschaft für christliche Kunst ausgegeben. Die Bildchen sind mit größter Sorgfalt in schönem Farbendruck auf starkem Papier hergestellt und feine Reproduktionen von Werken zum Teil alter, größtenteils aber neuer Meister. Sie werden nicht bloß dem Volke zur Erbauung, Freude und Geschmacksbildung gereichen, was ihr eigentlicher Zweck ist, sondern auch einen verwöhnten Geschmack befriedigen. Von den lebenden Künstlern sind u. a. vertreten: Jos. Albrecht, Emonds-Alt, Feuerstein, Franz Fuchs, Gebh. Fugel, Fritz Kunz, Nüttgens, Heinrich Told, Georg Winkler.

Die »Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin« zeigte sich November 1908 im Künstlerhause. Sehen wir von vielen Namen, sowie von den typischen Landschaftsradieruugen usw. ab, so verdient doch vor allem wieder Professor Hans Meyer Ehrung. Sie ergibt sich nicht nur aus seinen Zeich-



KARL KUOLT GRABMALENTWURF

nungen (darunter eine lichtreiche Anbetung der Hirten von 1903), sondern auch aus Radierungen seines Schülers Ludwig Schaefer. An des Meisters Zeichnung von der Gestalt, die über einen Dichter den Todesschleier breitet (1907), erinnern mit gesteigerter Kompositionskraft die lebhaft bewegten Gestalten aus dem Paradies, aus der Wilden Jagd usw. in den gegensatzreichen großen Blättern Schaefers, die wohl nur noch mehr Klarheit und Einfachheit wünschen lassen. Das eine widmet er »dem, der nimmermüde mir den Pfad gewiesen, der aus des Alltags Dämmerschein ins Sonnenland der ewigen Schönheit führt«. M. v. Eyken radiert u. a. einen Joh. Seb. Bach in Architekturrahmen, dessen Unterteil eine Kreuztragung enthält; H. Eickmann u. a. einen Frauenkopf mit madonnenhaftem Schmerzausdruck; O. F. Probst wirksame Stadtbilder (u. a. die alte Augustinerkirche zu München). Mehrfarbige Radierungen wetteifern kolloristisch mit anderen Techniken; ein interressanter Versuch gilt einer Landschaft mit schlichter Kreuzigungsgruppe, von Max Heilmann. Das Porträt ist mehrfach vertreten — besonders günstig von G. Jahn und von R. Schulte im Hofe. Unter dessen technischen Bemühungen sei hervorgehoben ein Porträt von Bodelschwinghs, bezeichnet als »Tief- und Flachdruck vom Stein von einer Platte«.

Berlin-Halensee Dr. Hans Schmidkunz



A. SCHNAPP GRABMALENTWURF

München. Das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns und die Leitung des Kgl. Nationalmuseums, die bisher vereinigt waren, wurden voriges Jahr getrennt. Zum Direktor des ersteren Instituts wurde Dr. Georg Hager ernannt und nunmehr erfolgte auch die Besetzung der Direktorstelle des Nationalmuseums; zum Direktor wurde Dr. Hans Stegmann ernannt, bisher zweiter Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg.

Pleystein (Opf.). Die neue Pfarrkirche erhielt letzte Weihnachten einen gotischen Flügelaltar von Bildhauer Schreiner in Regensburg. Der Schrein enthält Reliefdarstellungen. Für die Flügel malte J. Altheimer in Regensburg zwei Bilder mit Darstellungen des Kirchenpatrons.

München. Die Winterausstellung der Secession, die von Weihnachten bis 10. Februar dauert, bietet in einer bisher nie gesehenen Vollständigkeit einen Überblick über das gesamte Lebenswerk Hans von Marées. Sie enthält gegen 200 Nummern.

Berlin. Durch die Kunsthandlung Paul Cassirer wird in diesem Winter die Nachlaßausstellung W. Leistikows in Frankfurt a. M., Dresden, Hamburg und München gezeigt werden.

Berlin. Die Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande (eingetr. Verein) hielt am 12. Dezember ihre erste ordentliche Mitgliederversammlung dahier ab, auf welcher die Satzungen genehmigt wurden. Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Berlin. Die Mitglieder haben einen Jahresbeitrag nach Selbsteinschätzung zu entrichten; der Mindestbeitrag beträgt 12 M. jährlich.

Düsseldorf, Ausstellung für christliche Kunst 1909. Anmeldetermin ist der 10. März, Einlieferungstermin der 10. April, Eröffnungstag der 15. Mai, Schluß der 30. September.

Der Münchener Verein für christliche Kunst hielt am 16. Dezember eine größere Versammlung ab, in welcher Professor Dr. Karl Voll einen sehr instruktiven Vortrag über die Malerei Altbayerns im 15. und 16. Jahrhundert hielt.

Bildhauer Seb. Osterrieder in München erhielt vorigen Sommer anläßlich der Überreichung einer Büste des P. Denifle Privataudienz beim hl. Vater und eine große goldene Medaille mit dem Bild des Papstes.

Aquarelle von Turner. Vor einiger Zeit wurde eine größere Anzahl bisher nicht bekannter Aquarelle

von Turner in den Depoträumen der Londoner Nationalgalerie gefunden. Diese Bilder und Skizzen sind jetzt im Turnerzimmer der Galerie untergebracht. Turner (1775 bis 1851) vermachte seinen gesamten Nachlaß, über 100 Ölgemälde und Tausende von Aquarellen, Zeichnungen usw., der Nationalgalerie in London.

Bildhauer Georg Schreyögg (München) wurde zum Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe berufen.

Berichtigung. Zum Schlußsatz der Besprechung über die Große Berliner Kunstausstellung 1908 ist zu bemerken (Heft III, S. 18 der Beil.), daß das Glasgemälde der Nibelungen nicht von F. W. Mayer, sondern von Joseph Goller, Glasmaler und Lehrer der Kgl. Kunstgewerbeschule in Dresden, entworfen wurde.

ENTWÜRFE ZU GRABDENKMÄLERN

Auf Seite 26 und 27 der Beilage setzen wir die Publikation der aus einem Komponierabend des Albrecht Dürer-Vereins in München hervorgegangenen Grabmal-Entwürfe fort. Bei dieser Gelegenheit machen wir auf zwei Versehen aufmerksam, die sich im dritten Heft einschlichen. Seite 13 der Beilage muß nämlich die Unterschrift des unteren linken Entwurfes lauten: Kuolt, nicht Knolt; ferner ist zu bemerken, daß der Entwurf Seite 14 unten nicht von Negretti, sondern von Sertl stammt.

BÜCHERSCHAU

In stattlichem Gewande, wie immer, tritt uns auch in diesem Jahre der »Kalender Bayrischer und Schwäbischer Kunst« entgegen (Herausgeber Kgl. Lycealprofessor Dr. I. Schlecht in Freysing, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H. in München). Das Titelblatt schmückt die Wiedergabe eines Altdorferschen Clair-obscur-Holzschnittes von 1512, die Geburt Christi darstellend. Das Schlußblatt zeigt eine thronende Madonna in lavierter Federzeichnung, die aus dem Peuschelschen Sammelbande der Münchener Staatsbibliothek herrührt und angeblich demselben Meister angehören soll. Die interessante Erläuterung zu beiden Blättern stammt vom Herausgeber. In die übrigen Beiträge teilen sich die Herren Dr. H. Buchheit, Dr. Ph. M. Palm, Dr. R. Hoffmann und Dr. F. Mader, alle vom K. B. Nationalmuseum in München, die Professoren Dr. I. A. Endres in Regensburg und Dr. A. Schröder in Dillingen, sowie der Herr Domkapitular F. X. Herb in Eichstätt. Abgesehen von der großen Tafelmalerei sind alle wichtigen Zweige älterer bildender Kunst in erlesenen Beispielen vertreten. Dabei ist soweit als möglich für Vielseitigkeit gesorgt. So finden wir von Architekturwerken den herrlichen Domkreuzgang von Regensburg, der baugeschichtlich so interessant, historisch durch die Fülle seiner Grabdenkmäler so überaus wichtig ist. Kaum einen grösseren Gegensatz kann es geben als den zwischen diesem Bauwerk und dem Schlosse Hirschberg bei Beilngries. Zwar stammt dies Gebäude schon aus mittelalterlichen Zeiten, aber seinen Hauptreiz verdankt es den köstlichen Rokokobauten des fürstbischöflichen Architekten Pedetti, des Stukkateurs Berg und des Malers Franz. Gleichfalls ein Rokokobau und doch von ganz anderem Charakter, ein Meisterwerk des Enrico Zuccali ist die Kirche des Klosters Ettal. Sehr dankenswert ist die Veröffentlichung der berühmten italienischen Madonnenstatuette, die den größten Schatz des Klosters bildet. Sie leitet uns zur Plastik, die in dem Kalender gleichfalls aufs vorzüglichste vertreten ist. Eine hl. Katharina und ein hl. König, beide in Schwaben im 14. Jahrhundert entstanden, und die berühmten Augsburger Straßenbrunnen geben den denkbar stärksten Kontrast, während eine hl. Anna Selbdritt von 1513 die Plastik von Ingolstadt vertritt, und eine ungefähr gleichaltrige Marienstatue von ebendort zu interessanten Beobachtungen über die vorbildliche Bedeutung Dürerscher Kupferstiche für die gleichzeitige Skulptur Anlaß gibt. Die angewandte Kunst unserer maßgeblichen älteren Epochen ist diesmal durch die Schmuckgegenstände aus der Lauinger Fürstengruft vertreten, jene wunderbaren Stücke deutscher Hochrenaissance, die aus den Särgen wichtiger Mitglieder der pfalzgräflichen Familie auf Befehl des Kurfürsten Karl Theodor entnommen sind und heute zu den größten Kostbarkeiten des Münchener Nationalmuseums gehören. Wunderbar reizvoll ist die Verschiedenheit in der Stilisierung dieser Stücke, die teils einfach teils prunkvoll, durchweg von höchster Vornehmheit und edelster Schönheit sind. Das bildliche Material ist sehr reichhaltig und vorzüglich in der Ausführung. Der Kalender wird eine Zierde jedes Hauses sein (Preis 1 M.). Seine praktische Verwertbarkeit wäre wohl durch Beigabe einigen leeren Raumes für Notizen in nützlicher Weise künftig noch zu steigern. Dr. O. Doering-Dachau

Philipp Maria Halm. Stephan Rottaler, Ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. Verlag von Georg Callwey, München 1908. Preis 8 M.

Die Geschichte der altbayerischen Plastik erfährt mit der vorliegenden Monographie eine wertvolle Bereicherung. Auf den Namen des Stephan Rottaler vereinigt Halm ein interressantes Opus. Wie es bei ähnlichen kunstgeschichtlichen Forschungen leider mehrfach vorkommt, ist es auch Halm nicht geglückt, urkundliche Zuweisungen für eines der Werke zu finden. Man muß demnach mit der Wahrscheinlichkeit zufrieden sein, daß die mit S. R. signierten Werke und die auf stilkritischem Wege dazu gefundenen nicht signierten Opera dem Stephan Rottaler angehören. Diese Wahrscheinlichkeit wird vielleicht in alle Zukunft nie zur Gewißheit, die mit Urkunden zu belegen wäre, erhoben werden, wenn nicht ein besonderer Glücksstern leuchtet. Deswegen bleibt aber das Interesse an dem durch Stilkritik eruierten Opus ungeschmälert bestehen. Das besprochene Lebenswerk, in dem uns eine stattliche Zahl bisher nicht bekannter Kunstwerke entgegentritt, gehört der Frühzeit des 16. Jahrhunderts an, also der Übergangsphase von der Gotik zur Renaissance. Die Sprache des altbayrischen Meisters ist anders nuanciert als die des fränkischen oder schwäbischen Künstlers. Halms Monographie führt in die Art und Ausdrucksweise der altbayerischen Renaissance in dankenswertester Weise ein. Von besonderem Interesse sind die Nachweise über die Benützung graphischer Werke, die unser Meister wie andere seiner Zunftgenossen in umfänglicher Weise sich gestattete. Der Verfasser konnte ein paar ganz seltene Exemplare konstatieren, wertvolle Fingerzeige für verwandte Forschungen.

F. Mader

Redaktionsschluß: 15. Januar.

KÖLNER KUNSTBERICHT

Neben bedeutenden Werken bekannter Maler hat ein junger, in Köln bisher fremder Künstler zum ersten Male eine Kollektion von 21 Arbeiten bei Schulte ausgestellt. Ernst Isselmann stammt vom Niederrhein, aus Rees. Seine Farben, seine Kompositionsweise ist durch die gedämpften Töne, durch das im Nebel verschwimmende Licht der niederrheinischen Landschaft bestimmt. Isselmann liebt diese fahlen verblassenden Töne Große, gleichwertige Flächen setzt er nebeneinander. Und ein weiter Himmel, der bisweilen dreiviertel des Bildes einnimmt, wölbt sich über die eintönige Ebene, die durch keinen Hügel, keine Bodenwelle unterbrochen ist. Diese Art der Komposition verlangt einen sicheren Blick für die Charakteristik der Linie. Denn die Belebung der Landschaft ist abhängig von der Eindrucksfähigkeit der Konturen der Felder, Bäume, Tiere und Menschen, die in die Ebene hineingestellt sind. Es ist daher verständlich, daß Isselmann gleichzeitig im Porträt Bedeutendes geschaffen hat. Die Grundlagen seines ästhetischen Gefühles sprechen sich in der Kompositionsweise der Bildnisse nach derselben Seite hin überzeugend aus. Denn die Wirkung seiner Bildnisse legt er in die sensitive Linienführung. Daher komponiert er möglichst in einem reliefartigen Stil. Auf eine gleichmäßige Fläche des Hintergrundes setzt er das Porträt; dadurch erhält die Silhouette einen starken Anteil an der Wirkung. Durch irgend einen Gegenstand des Vordergrundes, durch eine Tischplatte, einen Stuhl oder ähnliches preßt er die Gestalt eng an den Hintergrund, so daß eigentlich ein Mittelgrund — wenigstens in der räumlichen Ausdehnung — fehlt. Dadurch ist das Porträt wie ein Relief allein auf die Eindrucksfähigkeit der Linien gestellt.

Doch hier wie in der Landschaft wird die letzte künstlerische Abrundung durch die Farbe gegeben. Daß Isselmann Maler ist, d. h. daß er einen überaus feinen Farbengeschmack besitzt, zeigen seine Stilleben, vor allem das eine, in denen er aus dem Gelb einiger Aepfel, einem blauen Tuche und einem dickbauchigen grauen Kruge einen überraschend starken Farbenakkord hervorbringt.

Neben Isselmann ist eine Kollektion von 43 Arbeiten, meist Studien von spezifisch malerischen Qualitäten von Gotthard Kuehl, Dresden, ausgestellt. Kuehls Eigenart, überall Farben, nicht aber scharfe Linien und Konturen zu geben, heterogene Farbenwerte nebeneinander zu stellen und doch eine Einheit des Tones zu erzielen, seine Vorliebe für leuchtendes Gelb und Blau spiegelt sich in den Stücken ausgezeichnet wieder. Für seine Art, auf eine stark dominierende Lokalfarbe die Komposition aufzubauen, ist seine »alte Diele mit einer blauen Tür«, sowie sein »Interieur in Weiß« (wohl das reifste Werk) charakteristisch. Ueberraschend ist die Intensität der leuchtenden Farben in dem Ausschnitt eines Gartens mit einer den Hintergrund abschließenden sonnenbeschienenen Architektur.

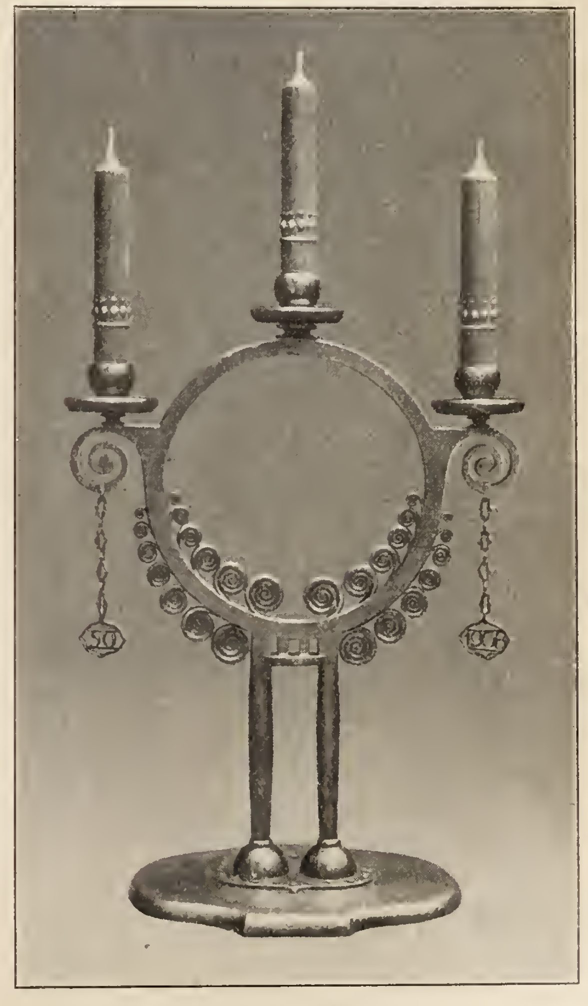
Im Kunstsalon Lenobel sind eine Anzahl Werke von Ludwig von Hofmann ausgestellt. Wie er nach Form und Farbe das wirkliche Abbild der Dinge vereinfacht, und dadurch die Wirkung in der Richtung, in der er den Stimmungsgehalt auslösen will, steigert, wie er, vielleicht unter Böcklins Einfluß, durch menschliche Gestalten das innere Wesen von Naturformen und Landschaften zu erschließen sucht, spricht sich in dieser Folge seiner Werke klar aus.

Das Kunstgewerbe-Museum zeigt eine Ausstellung graphischer Arbeiten von E. Orlik, Berlin, die wegen der sorgfältigen Auswahl der Werke einen klaren Ueberblick über die Schaffensart des Künstlers gibt. Von den Radierungen fesseln vor allem das Porträt von Mahler, ein Herrenporträt und ein weiblicher Kopf nach Rogier v. d. Weyden. Bei den farbigen Holzschnitten und den Lithographien liegt trotz der Prägnanz der Strichführung und der Charakteristik der Umrißlinien die Hauptwirkung in dem malerischen Gesamtton. Nur bei einigen Blättern, die der Art Vallotons nahe stehen, geht der Künstler darauf aus, allein durch den großzügigen, ausdrucksvollen Umriß den Stimmungsgehalt zu erzeugen.

Dr. E. Eugen Lüthgen

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Eine religiöse Kleinplastik. Ein sinniges kleines Kunstwerk veranschaulichen, z. T. wenigstens, die Abb. S. 30 und 31 der Beilage. Es ist eine Holzschnitzerei von 7,5 cm Höhe und 5,8 cm Breite, also kleiner als unsere Reproduktionen, und aus einem Stück gearbeitet. Man sieht zunächst die Vertreibung aus dem Paradies, gegenüber aber Christus am Ölberg und die schlafenden Jünger, sowie Judas mit Soldaten. Dazwischen sind genreartige Tierdarstellungen. Da der jetzige Besitzer nicht möchte, daß das niedliche Werk in unrechte Hände komme oder zugrunde gehe, so beabsichtigt er, es zu verkaufen; seine Adresse teilen wir Interessenten gerne mit.



ARMLEUCHTER AUS DURANAMETALL

Entwurf: Otho Orlando Kurz — Ausführung: Jos. Frohnsbeck, Hofkunstschlosser



ÖLBERGGRUPPE (HOLZ)
Text Beil. S. 29

Ein neues Kommunionandenken ist kürzlich von der Gesellschaft für christliche Kunst in sehr schöner farbiger Reproduktion nach dem Originale von Emonds-Alt herausgegeben worden. Es ist mit den schon früher erschienenen Kommunionandenken in einem interessanten Heftchen abgebildet, das gratis vom Verlag (Karlstr. 6 in München) bezogen werden kann.

Kurse für kirchliche Kunst. An der Kgl. Kunstakademie in Düsseldorf wird von April d. J. ab eine besondere Einrichtung für die Ausbildung von Malern und Bildhauern getroffen, die sich der kirchlichen Kunst widmen wollen. Auch soll durch das neue Institut Kirchen- und Dekorationsmalern sowie Bildhauern und Kunstgewerblern, die bereits in der Praxis stehen, eine Weiterbildung auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst ermöglicht werden. Die Akademie richtet deshalb mehrwöchige Kurse ein, die künftig von den Lehrern der kirchlichen Abteilung abgehalten werden.

Elberfeld. Der Direktor des städtischen Museums, Dr. Fries, hatte eine Ausstellung der sogenannten Neu-Klassizisten veranstaltet, einer Künstlergruppe, die unabhängig voneinander, als Reaktion gegen den Impressionismus, besonders die Linie und Form, die Zeichnung wieder zu Achtung und Bedeutung in der modernen Kunst bringen will. An Stelle der expressiven Kunst, als welche man den Impressionismus wohl bezeichnen darf, setzen sie die dekorativen Werte. Von den Malern waren auf der Ausstellung vertreten K. Hofer (besonders zu nennen das durch Linienführung und dezente Farbengebung bedeutende Bild »Umarmung«), der monumentale A. H. Bühlmann, der meisterhaft als Aktmaler, der wuchtige und dekorative W. Corde, ferner O. Friesz, ebenfalls ein Meister der Linie und endlich als unbedeutendste Frau O. Modersohn In der Plastik hatte außer Maillol (vorzügliche Bronzestatuette eines zusammengekauerten Weibes) nur Höttger das Wort, ein unpersönlicher Geselle, der zuerst bei Rodin, in seiner jüngsten Phase bei den altorientalischen Werken die Anregung für seine Kunst sucht.

München. Im hiesigen Verein für christliche Kunst hielt Stadtpfarrkooperator Michael Hartig einen mit Lichtbildern erläuterten Vortrag über »Die Kunstdenkmale zweier Jahrtausende an der ostadriatischen Küste«.

Professor Leo Samberger vollendete kürzlich ein vorzügliches Porträt des Erzbischofs Dr. von Albert in Bamberg.

Berlin. In der Galerie Eduard Schulte eröffnete die Berliner Künstlergruppe »Jagd und Sport«, wie alljährlich zum Geburtstage des Kaisers, ihre Sonderausstellung, welche diesmal besonders reich beschickt ist. — Professor Walter Firle-München veranstaltet eine Kollektivausstellung von 40 Ölbildern. — Professor Hans Bohrdt-Berlin brachte 20 Gouachebilder von einer Reise und zwölf Brandungsbilder von Sylt. — Der bekannte Pariser Porträtist Antonio de La Gandara sendete zwölf elegante Damenbildnisse. Weitere Kollektionen und Werke stellten aus: Alfr. Bachmann, Rich. Bernhardt, Helene Büchmann, Carl Bublitz, Benedicta Caesar, Margarete Fritze, Helen Iversen, Karl Kappstein, Alfred Mailick, Oskar Michaelis, Karl Pracht, E. Riché-Butler, Margarete Simrock-Michael, Hedde Stoffregen usw.

Berlin. Am 26. Januar wurde in der Akademie eine Schadow-Ausstellung eröffnet. Der Katalog führt 250 Nummern auf.

Kolossalmonument. Ein über 18 Meter hohes Denkmal zur Erinnerung an die Vereinigung der Staaten Venezuela, Ecuador und Kolumbien geht im Atelier des Bildhauers Palacios (Gern) seiner Vollendung entgegen. Am Fuße einer riesigen, noch in Kupfer zu treibenden Palme vereinigen sich die drei Staaten unter dem Bilde weiblicher, Wappenschilder tragender Idealfiguren, die den spanischen Typus zeigen. Vier mächtige Vögel (Kondoren) sind an den vier Ecken des unteren Aufbaues postiert, deren zwischenliegende Felder Szenen aus den Freiheitskämpfen dieser Staaten schildern. Als Bekrönung der äußersten Spitze der Palme sehen wir einen überlebensgroßen Genius mit der Fahne der Freiheit und der leuchtenden, Zukunft verheißenden Fackel in den hoch erhobenen Händen. Die mehr als doppelte Lebensgröße der Figuren läßt in der Werkstatt des Künstlers nicht voll und ganz die beabsichtigte Wirkung erkennen, da der verfügbare Raum die ganze Aufstellung unmöglich macht. Der figürliche Teil, ebenso die Vögel, wird in der von Millerschen Gießerei (München) in Bronze hergestellt, während das umfangreiche Steinmaterial zum größten Teil von Deutschland aus nach Venezuela geliefert wird, allwo das große Monument Aufstellung finden soll, wenn möglich am Gedenktag der Gründung der Republik (24. Juni).

Eine von Bildhauer Georg Schreyögg im Auftrage der Stadtgemeinde München für den Waldfriedhof geschaffene Kreuzigungsgruppe (Jesus, Maria und Johannes) wurde auf Allerheiligen aufgestellt.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Schön und praktisch. Eine Einführung in die Ästhetik der angewandten Künste. Von Prof. Dr. Konrad Lange. (Führer zur Kunst. Herausgeg. Dr. Herm.

Popp-München. 16/17. Bändchen. Paul Neff Verlag, Eßlingen 1908).

In seinem größeren Werke »Das Wesen der Kunst« (2. Aufl. 1907) hat K. Lange sein ästhetisches System niedergelegt. Er steht zwischen den Formalisten und den Gehaltsästhetikern, insofern ihm nicht die Form als solche das Kunstschöne repräsentiert, sondern nur als Mittel des Ausdrucks erscheint. Das Kunstschöne liegt im Verhältnis der Form zum Inhalt. In vorliegender Schrift baut Lange dieses System für die dekorative, überhaupt die angewandte Kunst weiter aus. Nicht in der beim sog. modernen Stil häufig auftretenden Zweckmäßigkeit und materialgerechten Konstruktion beruht die Schönheit. Das hieße die Kunst zum Handwerk degradieren. Darum tritt Verfasser zunächst der Zweck- und Materialtheorie Sempers entgegen. Er verlangt die organische Belebung, welche zur »Nutzform« erst die »Kunstform« fügt und damit das Kunstgewerbe schafft. Also auch der Phantasie und dem Divinationsvermögen fällt ihre Aufgabe zu. Es ist ein Kompromiß notwendig: zum technisch Notwendigen muß eine Analogie der Natur in Form der Stilisierung treten. So ist ihm die ästhetische Illusion das Prinzip des Schönen. Daß nun aber diese Belebung nicht Selbstzweck, sondern nur ein Hinzutretendes ist, wenn ein Kunstzweck entstehen soll, so müssen auch Formen da sein, die uns wiederum von den organischen abziehen. Das sind die illusionsstörenden Elemente. Die Proportion, die er nicht als ästhetische Norm, sondern als organischen Faktor erklärt, tritt ebenfalls in den Dienst der Illusion, insofern gewisse Proportionen nur in ihrer Beziehung zur Natur ästhetisch wirken. Die besonderen Formen der Regelmäßigkeit, die Reihung und die Symmetrie finden innerhalb seines Systems eine vorzügliche, trotz der scheinbaren Abstraktheit wohlverständliche Erklärung.

Aus dieser summarischen Herausstellung des Systems darf ja nicht etwa auf eine Unverwendbarkeit des Buches für Praktiker gefolgert werden. Das wäre unrecht. Hundert wohlgewählte Beispiele aus den verschiedenen Arten kunsttechnischer Betätigung erläutern die Leitsätze in hinreichendem Maße. Das Berechtigte und Wahre der Illusionsästhetik Langes besteht darin, daß er den Dualismus der abstrakten Linie und der organischen Belebung als gleichberechtigt anerkennt und ihre Verbindung nachdrücklichst verlangt. Dazu kommt die Anpassung an das Terrain und die Umgebung, wofür ihm das Mittelalter die klassische Zeit ist. So bedeutet das Buch eine streng logische Einführung in das weite Reich der Ästhetik im besonderen der angewandten Künste, und vermittelt in hervorragendem Maße dem Praktiker wie dem Kunstliebhaber das Verständnis dieser grundlegenden Fragen. Max Schermann

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte. 1907. Erster Jahrgang. Herausgegeben von Dr. Franz Schnürer. Lex.-8° (VIII u. 480) Freiburg 1908, Herdersche Verlagshandlung. Geb. in Orig.-Leinwandband 7.50 M.

Der Herausgeber gewann für dieses begrüßenswerte Unternehmen hervorragende Kräfte, welche das kirchliche, politische und wirtschaftliche Leben behandeln und über die wissenschaftlichen, literarischen und künstlerischen Leistungen des Jahres 1907 Umschau halten. Wir müssen uns hier auf den Abschnitt über die bildende Kunst beschränken, den Professor Dr. Fr. Leitschuh ruhig und objektiv bearbeitete. Es war nicht leicht, die großen Ausstellungen in Berlin, München, Wien, Mannheim, Köln, Düsseldorf, Paris, Venedig mit wenigen Sätzen zutreffend zu charakterisieren. Die hervorragendsten Denkmäler, die bedeutendsten kunstwissenschaftlichen Publikationen werden gewürdigt, alle



ÖLBERGGRUPPE (HOLZ)
Vgl. Abb. S. 30

tüchtigen Bestrebungen anerkannt. Der gelehrte Verfasser konstatiert eine erfreuliche Regsamkeit auf den Gebieten der Kunstübung wie der Kunstforschung, der Kunsterziehung wie der Kunstpflege.

Jacobi, Dr. Franz, Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 64 S.

Der Kunsthistoriker Dr. B. Riehl, bekannt durch seine Forschungen auf dem Gebiete der bayerischen Kunstgeschichte, erwirbt sich um die Erforschung dieses Gebietes auch dadurch Verdienste, daß er Herren aus seinem Zuhörerkreis anleitet, speziell auf diesem Gebiete zu arbeiten. Obige Arbeit Jacobis, eines jungen Priesters der Münchner Erzdiözese, ist auch aus Riehls Schule hervorgegangen. Sie ist ein interessanter und lehrreicher Beitrag zur Kenntnis der Entwicklung der bayerischen Miniaturmalerei. Der Zweck, den der Verfasser im Anschluß an Riehls Schule verfolgt, ist nicht Aufzählung und Beschreibung der vorhandenen Schätze aus alter Zeit; vielmehr will er an der Hand des in der Münchner Staatsbibliothek vorhandenen Materials, aus dem er eine geschickte Auswahl zu treffen wußte, den Entwicklungsgang der Miniaturmalerei, sowohl des farbigen Buchschmuckes als der einfachen Federzeichnung im 14. Jahrhundert aufzeigen. Er verfolgt und erreicht auch diesen Zweck, indem er zunächst aus den geistlichen Handschriftenillustrationen, besonders der Biblia pauperum, die Darstellung Daniels in der Löwengrube, dann aus den weltlichen Miniaturen wie besonders der Weltchronik die des Turmbaus von Babel auswählt und in demselben Zusammenhang und Fortschritt die zeitlich einander folgenden Miniaturen darlegt. Ist so das Induktionsmaterial zwar nicht besonders reich, so genügt es doch, um ein klares und sicheres Bild des Entwicklungsganges, der sich als ein selbständiger und durchweg kontinuierlicher darstellt, zu geben. Höchstens könnte es fraglich gelassen sein,

ob die Glanzleistung, die in der Mettener Armenbibel von 1414 vorliegt, entwicklungsgeschichtlich hinlänglich erklärt ist. Wir wünschen dem Verfasser zu seinem gut gelungenen Erstlingsversuch Glück!

Freising. Huber

H. Bogner, Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 72. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1906. 36 Seiten. Mit 7 Tafeln. Preis 3 M.

Diese Arbeit kommt einem aktuellen Interesse entgegen. Zwar tritt der Bau, um den sich in den letzten Jahren eine literarische Fehde entsponnen hat, die Aachener Pfalzkapelle, äußerlich ziemlich in den Hintergrund; dennoch wurde ihm bei der Behandlung der Frage eine hervorragende Beachtung zuteil. Die bekannte These von den orientalischen (kleinasiatisch-syrischen) Vorbildern des Aachener Zentralbaues, welche ihren bedeutendsten Vertreter in Jos. Strzygowski (Graz) hat, verlangte eine Prüfung, welche Bogner in sachlicher und wohlgelungener Weise in Beziehung auf ein Kriterium, die Grundrißdispositionen, durchführte. Er stellt hier sämtliche bekannte, in Zeichnungen vorhandene oder noch existierende Tempel und Gebäude der ersten neun christlichen Jahrhunderte zusammen, welche im Zentralstil erbaut einen inneren Portikus haben.

Die äußeren Säulenreihen wurden in das Innere verlegt, so daß ein Mittelschiff und ein Umgang entstand. Dabei muß betont werden, daß es auch antike Zentralbauten mit innerer Säulenstellung gibt. Bogner scheidet seine Beispiele von zweischiffigen Zentralanlagen in drei Klassen, solche mit kreisförmiger, mit vieleckiger und mit gemischtliniger Hauptanlage. Jeweils werden die Bauten des Orients mit lokaler Scheidung der wichtigsten Stätten, Kleinasiens, Zentral- und Westsyriens, Armeniens, Konstantinopels, besprochen und aufgezählt. Was nun die Grundrißdispositionen der Aachener Pfalzkapelle anlangt, so findet er verwandte Züge ebensowohl in italienischen Kirchen wie in den schon verglichenen orientalischen von Etschmiadsin, in dem großen Oktogon von Antiocheia, und in S. Vitale in Ravenna. Jedenfalls gibt er auf die Frage nach dem orientalischen Ursprung des Aachener Oktogons kein entschiedenes Ja zur Antwort; ebensowenig auf die Frage nach dem Prioritätsverhältnis der Kapelle auf dem Valkhofe zu Nymwegen gegenüber dem lange Zeit als Kopie betrachteten Aachener Bau.

Theodor Schermann

Die Glasmalerei im alten Frankenlande. Von Dr. Heinrich Oidtmann, Leiter der Glasmalerei-Werkstätte zu Linnich. Leipzig, Al. Dunker, 1907.

Nach kaum zweijähriger Pause tritt der unermüdliche Forscher wieder mit einer für Kunstgelehrte, Künstler und Kunstliebhaber gleich interessanten Arbeit an die Öffentlichkeit, mit einer Beschreibung der Glasmalerei im alten Frankenlande. Was wir von seiner Bearbeitung der »Geschichte der Schweizer Glasmalerei« gesagt haben (vgl. 2. Jahrg., 1. Heft VII dieser Zeitschr.), gilt in erhöhtem Maße von dem neuesten Werke des Verfassers. Derselbe bespricht sein Thema in geschichtlicher und technischer Beziehung mit Objektivität, Gründlichkeit und Klarheit. Er ist ebenso vertraut mit der seinen Gegenstand auch nur entfernt berührenden Literatur, wie mit den Denkmälern seiner Kunst selbst, von denen auf Nürnberg der Löwenanteil entfällt. Was Oidtmann über die Zeichner und Glasmaler, über die Arbeitsteilung in den alten Werkstätten, über das Verhältnis der alten Glasmaler zum Zunftwesen sagt, gewährt einen vollständigen Einblick in die Technik und den Betrieb der Glasmalerei im Mittelalter. Möge das lehrreiche Buch, welches über einen von seiten der Kunstgeschichte bis in die neueste Zeit herein so stiefmütterlich behandelten Kunstzweig Licht verbreitet, einen recht großen Leserkreis finden.

A. K. A. H.

Die Meister der Malerei und ihre Werke. Fünf Jahrhunderte Malkunst in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, England und den Niederlanden. 1400—1800. Von Max Rooses. Mit etwa 450 Abbildungen und 13 Farbendrucktafeln. Vollständig in zwölf Lieferungen zu je 1 M. Verlag von Wilhelm Weicher, Leipzig.

Das Werk bietet um den mäßigen Preis viel. Der Text führt den Anfänger angenehm und zwanglos belehrend in die reiche Fülle des Kunstlebens von 1400 bis 1800 ein. Das Bildmaterial ist gut gewählt und auch schön ausgeführt. Wir hätten es begrüßt, wenn das Werk bis in die Gegenwart fortgeführt worden wäre.



DIE ZUKUNFT DER AUGUSTINER-KIRCHE IN MÜNCHEN.

Das ehemalige Augustiner-Gotteshaus, eine Stätte des Friedens, ist seit Jahren ein Streitobjekt, um das ein hartnäckiger Kampf geführt wird. Hie der Ruf: »Hinweg mit ihm!« hie die Antwort: »Wahret eure heiligsten Güter!« Es hat lange genug gedauert, bis der Streit sich seinem Ende zuneigte dadurch, daß eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde. Das wäre beinah eine Salomonische Entscheidung gewesen; leider nur beinah, denn das Ergebnis der Konkurrenz ist noch nicht ausschlaggebend, wie der Satz des Konkurrenzausschreibens beweist, die Staatsregierung sei nicht verpflichtet, eines der prämiierten Projekte zur Ausführung zu bringen. So war es aber auch jetzt, zwei Monate vor Schluß der Konkurrenz, nocheinmal möglich, ohne Beeinträchtigung der Konkurrenz als solcher, demonstrativ eine Lanze für die Erhaltung des Kirchengebäudes zu brechen. Geheimer Hofrat, Prof. Dr. Friedrich von Thiersch war es, der dies unternahm. Am Abend des 2. März hielt er im Münchner Kunstgewerbeverein vor einem ebenso zahlreichen wie erlesenen Publikum einen durch Bildermaterial und Projektionen reich illustrierten Vortrag über die Verwendung der ehemaligen Augustinerkirche. Ausgehend von den historischen Schicksalen der Kirche und des dabei befindlichen Klosters, von der Gründung im Jahr 1291 über die baulichen Eingriffe und Veränderungen der Jahre 1327, 1458, 1620 bis zur Zeit der Säkularisation, wo sie 1803 ihrer geistlichen Würde entkleidet und seitdem als Mauthalle verwendet wurde, plädierte der Vortragende in warmen Worten für die Erhaltung dieses altehrwürdigen Bauwerks, das nicht nur äußerlich von unübertrefflicher Wirkung sei in dem Stadtbild an der Neuhauserstraße, sondern dessen Innenraum auch von solcher Hoheit sei, daß man ihn entschieden als solchen ebenfalls erhalten solle. Die Möglichkeit einer Erhaltung biete der Gedanke, die Kirche zu einem Museum für christliche Kunst zu verwenden. Wie dieser Gedanke praktisch Gestalt gewinne, erläuterte v. Thiersch an der Hand eines eigenen Projektes, das zeigte, wie sich die Kirche etwa als Museum von Nachbildungen mustergültiger Werke kirchlicher Kunst ausnehmen und dazu eignen würde. Wohl mancher, der den Gedanken an sich für eine ideale Phantasterei gehalten hatte, dem ebensoviele technische wie künstlerische Bedenken entgegentreten müßten, war sicher überrascht, wie scheinbar spielend sich solch theoretische Hindernisse gleichsam von selbst behoben. Mit einer Selbstverständlichkeit waren da Kunstwerke der verschiedensten Zeiten und Meister nebeneinander gruppiert zu einem derartig weihevollen und künstlerisch einheitlichen Gesamtbild, daß jedenfalls auch solche, die dem Gedanken schon sympathisch gegenüberstanden, überrascht waren. Und manchen gingen wohl endlich die Augen auf über die Schönheit des kathedralartigen Innenraums der Kirche.[1])

Um den Gedanken noch plausibler zu machen, wies v. Thiersch in Wort und Bild auf verschiedene Beispiele in andern Städten hin, wo profanierte Kirchen zu Museumszwecken äußerst glücklich verwendet worden seien, so durch Gedon die ehemalige Paulskirche in Worms zu einem historischen Museum, die ehemalige Barfüßerkirche in Basel zu einem Museum für mittelalterliche Kunst, ebenso wie bei dem Hôtel de Cluny in Paris und beim Germanischen Museum in Nürnberg.

Schließlich ging v. Thiersch noch auf die Münchner Museumsfrage im allgemeinen ein, um zu zeigen, daß weder durch bestehende noch durch zu erhoffende Museen in München das vom Redner gedachte Projekt in der ehemaligen Augustinerkirche überflüssig werde, sondern daß es für die andern Museen eine Entlastung sei. Zudem ließe sich von einem Museum, wie es das gedachte würde, erwarten, daß dadurch die kirchliche Kunst, die mit der Profankunst nicht ganz Schritt gehalten habe, neu und ersprießlich befruchtet werde, daß auch auf diesem Gebiet der Kunst München obenan stehen könne. Auch werde sicher solch eine Sammlung, die wegen ihres immerhin beschränkten Raumes nur das Beste aufnehmen könne, erzieherisch wirken und Verständnis wecken, besonders auch bei der Geistlichkeit, daß sie mit Liebe und Pietät die ihr unterstellten Kunstwerke bewahre und wohlgemeinte aber bedauerliche Renovierungen nicht zulasse. Wenn geschäftsmäßig rechnende Leute nicht begreifen wollten, wie man einen so wertvollen Grund, wie der ist, auf dem die Kirche steht, nicht gewinnreicher ausnützen wolle, so sei dem entgegenzuhalten, daß der ethische und



OSKAR ZECH GRABDENKMAL
Ausstellung München 1908

[1]) Wir veröffentlichen hierüber im nächsten Hefte einen schon länger vorliegenden Artikel mit mehreren Abbildungen. D. R.

künstlerische Wert, der aus der gedachten äußeren und inneren Erhaltung und Verwertung der Kirche resultiere, viel größer sei durch seine weittragenden Wirkungen und Konsequenzen. Darum sei es auch der Staatsregierung, die doch sonst für die Erhaltung historisch und künstlerisch bedeutungsvoller Bauten eintrete, entschieden ans Herz gelegt, die Erhaltung der Kirche zu erstreben, schon um nicht mit den eigenen Grundsätzen in Konflikt zu kommen. Und auch die Zuhörerschaft möge an ihrem Teil dazu beitragen, daß das Verständnis für den Wert der Erhaltung der Kirche in immer breitere Schichten dringe. — Das Publikum, unter dem sich Vertreter von Hof, Staat, Kammern, Kirche und Stadt befanden sowie zahlreiche Künstler, spendete ostentativen Beifall.

Th. Dombart

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Einzelwerke kommen durch die große Anzahl von Kollektiv-Ausstellungen, die in unabsehbarer Reihenfolge sich im Kunstverein ablösen, kaum mehr recht zur Geltung. Es muß schon eine starke Eigenart in dem Künstler stecken, der sich heute in den großen Malerkämpfen hervorzudrängen vermag. Von solch eindringlicher Natur ist Walter Geffken, dessen in einfach großzügiger Schlichtheit aufgefaßtes Bauernehepaar von jener weichen und vollsaftigen Malerei ist, wie wir sie nur in den Werken der älteren Münchner Schule wiederfinden. Noch nicht abgeklärt und teilweise noch tastend in den allzu leichtfertigen Problemen zeigte sich ein nicht unsympathisches Talent, Otto Vollmann, dem man nur ein ernsteres, mehr auf das Intime gerichtete Studium wünschen möchte. Es geht ja überhaupt in unserer allzuraschlebigen Zeit ein nervöses Drängen, so schnell wie möglich mit allem fertig zu werden. In der Kunst kommt auch diese Nervosität allzustark zum Ausdruck, aber gerade jenes mit Wucht hinschmettern, mit brutalen Pinselhieben hinsetzen der Farben zeigt nicht die Meisterschaft, die echt und gesund ist. Noch jeder große Künstler mußte erst lernen, langsam und bedächtig die Formen zu erfassen und wiederzugeben, meist erst am Schlusse des Lebens gelangte er zu der Freiheit, die heute die Anfänger schon im Schulatelier erobern möchten. Hieher gehören Arbeiten von Lucy Pelling-Hall, die nebenbei noch die Art van Gogh's nachzuahmen bestrebt ist. Recht fein und liebevoll durchgeführt waren die Bilder von Lüdke; der Maler sieht fast mikroskopisch genau und bei der Manier, jedes Pflänzchen und jedes Blättchen des Baumes wiedergeben zu wollen, liegt die Gefahr nahe, das große Ganze, das Organische zu vernachlässigen. Trotzdem ist letztere nicht so groß als die erstere Art, die alles summarisch zusammenstreichen möchte.

Über den trefflichen Heinrich Rasch, den stets neue Versuche aufnehmenden, geschickten F. Guillery, ferner über Runge und Rieper, Meyer-Basel und Robert Curry war schon des öfteren an dieser Stelle die Rede. Curry hat als Landschafter in den frischen und heiteren Winterbildern bedeutende Fortschritte gemacht und auch allmählich die Schultradition P. P. Müllers abzulegen sich bemüht; hochinteressant waren die Pläne Aug. v. Thierschs zu einer neuen Friedhofsanlage, zu der Maler Max Bieber die Idee gegeben. Der Gedanke, die Begräbnisstätte unter die Erde zu verlegen und gleichsam wie in den Katakomben die Totenfeier über den Gräbern der Verstorbenen zu halten, ist sehr schön. Eine große Anzahl von Stufen soll hinabführen ins Totenreich zu den Grabkammern, mächtige Eingangspforten trennen den unterirdischen Teil vom oberen, der als prunkvolle Tempelstadt gedacht ist. Die Kolossalstatuen der Evangelisten und des Moses sollen hier ihre Aufstellung finden, Säulenhallen umschließen die stille Stadt und ein breiter, mit Cypressen bewachsener Weg führt zur Einsegnungshalle. Vorstellungen antiker Begräbnisstätten, verbunden mit christlichen Gedanken haben hier einen Entwurf entstehen lassen, der, wenn zur Ausführung irgendwie die Möglichkeit haben könnte, gerade dem campo santo jene feierliche Stimmung verleihen würde, die er durch seine Bestimmung gewiß verdient und nach dem man sich schon längst sehnt, da die Fülle des angehäuften Steinmaterials, genannt Denkmäler, auf unseren Friedhöfen längst überdrüssig uns geworden ist. Da hier gerade vom Denkmal die Rede ist, so möge auf eine überlebensgroße, in Stein gemeißelte Kreuzigungsgruppe hingewiesen werden, welche der talentvolle junge Bildhauer Franz Cleve für die Kirche Neuhaus-Windisch-Eschenbach in der Oberpfalz geschaffen hat. In wirkungsvoller würdiger Art hat der Künstler es verstanden, dem so alten und doch stets neuen Thema eigenartiges Leben zu verleihen. Wir sehen Christus am Kreuzesstamm, schmerzgebeugt sich hinneigend zur gramerfüllten Mutter Gottes, die, gestützt durch eine ältere Frau, den Blick zum Sohne erhebt während auf der rechten Seite Johannes seinen Herrn und Meister händeringend betrachtet und aufgelöst in Leid und Kummer, Magdalena den Kreuzesstamm umfaßt. Die ganze künstlerisch fein gelöste Gruppe zeichnet sich nicht allein durch edlen Fluß der Linien aus, sondern zeigt namentlich in dem Corpus Christi ein gutes Verständnis für die traditionelle, altchristliche Auffassung, wie auch für eine geschulte, den modernen Verhältnissen entsprechende Durchführung der Körperpartien im organischen Aufbau. Der innere seelische Gehalt, die Wärme der Empfindung aber ist es, die hier in erster Linie zum Beschauer spricht und die auch am Ort der Bestimmung einen tiefen Eindruck nicht verfehlt.

Als ein Ereignis von nicht ungewöhnlicher Bedeutung konnte und mußte die Karl Schuch-Ausstellung angesehen werden. Vielen war ja der Maler bekannt, dessen Bildern man hier und dort begegnete, aber zur vollen und aufrichtigen Wertschätzung ist Schuch in seinem Leben nicht gekommen. Erst nach seinem Tode ist es wieder der Kunsthandel, der den Künstler nach jeder Richtung hin für sich in Anspruch nimmt. Bedauerlich! Und dies um so mehr, als solche Erscheinungen nicht vereinzelt stehen. Was Schuch anstrebte und namentlich in seinen Stilleben auch erreichte, war große und edle Kunst. Man brauchte in der Zeit seiner Ausstellung nur, aus seinem Saale herauskommend, das Andere betrachten und es gefiel einem kaum noch etwas. Was so starke Bewunderung hervorrief, war die prächtige Qualität der Malerei an sich, die an Leibl im besten Sinne erinnerte, die feintonige Schönheit der saftigen Malerei ohne saucige Lasuren. Ja an Leuchtkraft der Farben übertraf er selbst Leibl. Jedes der vielen Stilleben war überaus geschmackvoll in Arrangement, in der Disposition und vor allem in der Farbenharmonie. Wenn Schuch Äpfel malte, so waren es Äpfel, die nicht wie man sonst öfters zu malen pflegt, »gemacht« aussehen, etwa wie aus Seife. Wirkliche Äpfel, genießbare; dann wirkliches Zinn, Metall, Stoff und Tücher, die nichts anderes vorstellen wollen. Dies sichere Erfassen der Natur unter einer vornehmen Geschmacksrichtung, glich hier einem Erlebnis: Der Künstler war mit seinen Gegenständen, mit denen er Kunst schuf, innigst vertraut und es klingt wahrhaftig und aufrichtig, wenn von ihm gesagt wurde, daß jedes Bild, das er schuf, für ihn einen seelischen Prozeß bedeutete. Als ganz prächtige Stücke müssen hier das große Stilleben mit dem Totenkopf, die Äpfel auf weißem Tuch, der Gladiolenstrauß, vor allem das Bündel breiten Lauches, erwähnt werden. Denkt man daran, daß für ein gemaltes Spargelbündel von Manet, das wir im vorigen Jahre bei Heinemann sahen, 40000 Mark der Preis war, so müßte man die Summe für dieses Stilleben mindestens dreifach höher bewerten.

Mit einer recht wackeren Kollektion farbenheiterer Landschaften erschien Franz Hoch, hieran schloß sich Alex. Fuks, der talentvolle Bildnismaler der Münchner Gesellschaft, mit ungemein lebendig aufgefaßten Porträts, die nicht allein eine vornehme Konzeption aufweisen, sondern auch vom rein technischen Standpunkte aus einwandfrei sind. Von sprechender Ähnlichkeit waren die Bildnisse des Prinz-Regenten und des Prinzen Ludwig. Am schönsten offenbarte sich jedoch seine Kunst in der Wiedergabe einiger Frauenbildnisse, unter denen das feinsinnig empfundene Porträt der Gattin des Künstlers am wertvollsten erschien. — Corneille Max neigt immer mehr zu einer Stilistik, die wohltuend wirkt, und ihn auf bessere Ziele führt, wie ehedem. Leop. Schönchen vertrat das Marinegebiet wieder mit altgewohnter Tüchtigkeit. Besonders hervorzuheben sind noch die Interieurstudien von Fritz Mühlbrecht und die famosen, an die Zügelschule erinnernden Tier- und Landschaftsmotive von Willy Tiedjen.

Bildnisse, die über das Durchschnittsmaß des Alltäglichen hinausgingen, waren gesandt von Karl Blos, Leonh. Blum und Karl Horn. Das Streben, die Natur im persönlichen Sinne zu stilisieren, veranlaßt mehr und mehr auch die jüngere Künstlerschaft, Gewicht auf Zeichnung und Form zu legen. Als charakteristisches Beispiel galten die leicht improvisierten, aber mit vielem Raffinement erdachten Landschaften, teils symbolischen Inhalts, von Johannes Martini. Dieser Künstler geht von der dekorativ schmückenden Flächenwirkung aus und versucht, durch gleichwertige Verteilung der Farbflecke einfachen und harmonischen Klang zu erzielen. Eine solche mehr linear-rhythmisch veranlagte Kunst, die ja in der alten stets vorhanden ist, kann zukunftverheißend sein, wenn sie sich dazu noch den modernen Raumprinzipien anzuschmiegen versteht. — Weniger geistreich waren die in die sonst stofflich gezeichneten Landschaften hineingesetzten pikanten Damen, welche durch ihre unschicklichen Bewegungen den köstlichen Duft und den Reiz der Landschaft direkt verderben. — Als ein noch Werdender, mit großem Talent Veranlagter, stellte sich Fritz Faber mit einer größeren Serie von Stilleben und Landschaften vor. Die breite, flüssige Malerei, der ein gesundes Naturstudium zugrunde lag, dürfte nur festeren Gehalt durch die Zeichnung erhalten. Fast dasselbe möchte man von der Kollektion Mania Kacers sagen, hier ließ schließlich die Zeichnung so stark aus, daß selbst der brillanteste Pinselstrich über die Unzulänglichkeit der Anfangsgründe der Kunst nicht mehr hinwegtäuschte. Über Julius Exter, den Vielgewandten und -gewanderten, den Mitbegründer der alten Sezession und den Bahnbrecher neuer, schon längst wieder alt gewordener Ideen, haben wir bei Gelegenheit der großen Ausstellungen berichtet, so daß Neues zu sagen fast nichts mehr übrig bleibt. Es sind auch meist altbekannte Arbeiten, deren wir uns längst erfreuten, doch von Zeit zu Zeit »sieht man auch die Alten wieder gerne«. Durchprobiert, studiert, gezeichnet, modelliert und gemalt hat Exter wohl alles. Vom religiösen Thema zum Bühnenstück, »Märchenzauber« bis zur nüchternen Ackerscholle; Derbes und Zartes, Grobes und Feines, Menschen und Tiere, Militär und Zivilpersonen, Interieurs, Blumen und Fruchtstücke, Porträts, Allegorien, kurz, was es überhaupt an Möglichkeiten in der Malerei gibt und doch, mit all diesem hat er noch immer nicht einen eigenen Stil, noch immer nicht seine Person gefunden. Alles geschickt und temperamentvoll, kräftig, tüchtig gemalt, ja, wie bei dem weiblichen Akt im Freien, sogar virtuos, aber Gefühl, Sinnigkeit, etwas, was zu Herz und Gemüt führen könnte, das darf man nicht suchen. Es ist merkwürdig und zugleich bezeichnend für einen großen Teil der jetzt malenden Generation, daß allzuvieles Können die Gefahr in sich birgt, in Virtuosität auszuarten. Wenn diese aber in den Werken der Künstler als Hauptsache zum Ausdruck gelangt, wird stets der Mangel an Empfindung und Intimität vorherrschen. Genau nach derselben Richtung hin bewegt sich der früher hier ansässige Friedr. Fehr. Auch er schwankt von einem Extrem zum anderen und bei aller Tüchtigkeit des Könnens ist auch nirgends klar, was der Künstler erstreben will. Auf die Kunstabsichten kommt es an und die müssen erkennbar sein. Über die gewöhnlichen Leistungen von Kopistenarbeit ragten die neun Kopien von Eda Metger hinaus, Rubens und Velasquez gab die Malerin am besten wieder.

SCHMIEDEISERNER ALTARLEUCHTER, ENTWORFEN VON HEINRICH KIRSCH, AUSGEFÜHRT VON REINHOLD KIRSCH

Hugo von Habermann zeigte seit längerer Zeit wieder einige seiner überaus kapriziösen Damen, in ebensolchen, von erlesenem echt Habermannschem Geschmack zeigenden Toiletten. Der Extrakt des Könnens und Wollens ist wie stets, so hier, mit den eben noch ausreichenden Mitteln gegeben. Eine Kunst für Künstler, für Kenner. Bekannt von den »Fliegenden« her sind die liebenswürdigen Zeichnungen von Hermann Stockmann. Alle diese reizenden Blätter atmen jenen goldenen echten Humor, der nie verletzend, mit dem Münchner Leben verwachsen ist. Auch als Maler zeigte sich Stockmann in den prächtigen Herbststudien, deren Motive Dachaus Umgebung entnommen, von der besten Seite.

A. Oberländer, den wir gleichfalls von den »Fliegenden Blättern« her als altbewährten Meister kennen, erfreute den Kunstliebhaber mit zwei kleineren Ölgemälden, die von dem ewig frischen Humor des Künstlers ein prächtiges Zeugnis ablegten. Von der gegenüberliegenden Wand sah Sambergers vollsaftig und mit größter Sicherheit gemaltes Bildnis Erzbischofs Abert von Bamberg herab. Wie überall, so fand auch hier der Künstler den knappsten Ausdruck für seine Darstellung. — Interessant war eine weitere Folge von Zeichnungen, Studien und Malereien von Moritz Bauernfeind. Die satirische Begabung tritt nunmehr stärker hervor. — Cäsar Kunwald, ein noch jüngerer Künstler, debütierte mit einem ganzen Saal voll Arbeiten. Es ist stets gefährlich, wenn man kein großes, starkes Talent hat, viel auf einmal zu bringen, weil der Maler allzuleicht unfreiwilligen Aufschluß über das gibt, was er nicht kann. So auch Kunwald. Unverkennbar ist ein ehrliches Wollen und Streben ausgedrückt, aber auch das

Rezept, das der Anfänger aufgenommen. Französischer Einschlag ist ebenfalls stark mit eigenem vermischt, man kann sogar den Meister nennen, auf den sich Kunwald stützt. Dies alles hindert nicht, ihm eine Zukunft zu prophezeien, die Besseres erhoffen läßt. Das Porträt beherrscht der Maler am besten, wenigstens sind die Bildnisse einiger nicht gerade geistreich aufgefaßter Schriftsteller, Dichter, von guter Qualität der Mache. Das Streben, auch die Hände zur Charakterisierung der Person als wichtige Beigabe individuell zu beherrschen, ist sehr löblich, jedoch darf solche »Beseelung« nicht so weit gehen, daß sie schließlich aus der Gesamtheit herausfallen und vom Kopfe ablenken. Ein großer Abstand lag zwischen Kunwalds jugendlichen, kühnen Leistungen und den Bildnissen Hans Schadows, für die »Unzulänglichkeit« wohl der mildeste Ausdruck ist.

Eine Serie kräftig im Strich gehaltener Landschaften, trauter Winkel, alter, freundlicher Städtchen brachte Frau Baur-Ising, nur ist die Darstellungsweise eine schon zu abgebrauchte und vergriffene; die eigene Sprache ist in der Malerei und Zeichnung von wahrhaftig nicht unwesentlicher Bedeutung. Franz Wolter

ALOIS HAUSER

In der Nacht vom 6. auf 7. März ist der Konservator der bayerischen Zentralgemäldegalerie Professor Alois Hauser gestorben. Hauser war ein hochberühmter Bilderrestaurator, in den Kunstkreisen des In- und Auslandes hochgeschätzt und vielgesucht, aber auch wegen seiner persönlichen Eigenschaften allgemein verehrt. Geboren am 17. Februar 1831 zu Burladingen in Hohenzollern-Hechingen, kam er 1847 zu dem Bilderrestaurator Deschler in Augsburg, wo er die Gelegenheiten zu weiterer Ausbildung benützte und bis 1854 blieb. Hierauf wurde er Konservator der Gemäldegalerie in Schloß Löwenberg in Schlesien. Später siedelte er nach Bamberg über. Dort wurde er 1869 Konservator der neu errichteten Städtischen Gemäldegalerie, von wo er 1875 an die Kgl. Alte Pinakothek in München als Restaurator kam. Den Titel eines Kgl. Professors erhielt der persönlich höchst bescheidene Künstler 1889. Auf vieles Drängen von Freunden ließ sich Hauser auch herbei, aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse einiges in dem Büchlein »Anleitung zur Technik der Oelmalerei« niederzulegen. Sein Sohn Alois Hauser bekleidet die Stelle eines Kgl. Konservators in Berlin.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

München. Verflossenen Februar wurden in der von Professor Heinrich Freiherrn von Schmidt erbauten Kirche St. Maximilian die drei ersten Stationsbilder aufgestellt. Sie sind von Franz Hofstötter gemalt und stellen dar: Jesus auf dem Ölberg, Dornenkrönung, Jesus nimmt das Kreuz auf sich.

Gebhardt-Ausstellung. Die Galerie Eduard Schulte in Berlin veranstaltet im November d. J. zur Feier des 70. Geburtstages des Künstlers und im Einverständnis mit ihm eine große Eduard von Gebhardt-Ausstellung, welche nach Möglichkeit das ganze Lebenswerk des berühmten Düsseldorfer Meisters umfassen soll.

Ein neuer Altar. Herr Graf Geldern-Thurnstein stiftete für eine Kirche Niederbayerns einen Altar, dessen architektonischer Aufbau nach Angaben des Architekten Jak. Angermair verfertigt wird. Das Mittelstück, ein Relief, ist ein Werk des Bildhauers Valentin Kraus. Es zeigt niederbayerische Landleute im Gebet vor dem Gekreuzigten.

Der Architekt Otto Schultz in Nürnberg wurde zum Professor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg in etatsmäßiger Eigenschaft ernannt.

Bildhauer Johann Ev. Frey ist am 8. März zu München im Alter von 68 Jahren gestorben. Er war auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst tätig.

Köln. Aus dem Kunstleben der letzten Monate sind nur zwei Ausstellungen bei Schulte zu nennen. Die eine von Werken Spitzwegs, die andere eine Kollektivausstellung des Dresdener Malers Gotthard Kuehl. Aus der letzteren erwarb das Wallraf-Richartz-Museum das Bild der »lachenden Köchin«, in gelber Bluse über einen grün gestrichenen Koffer sich lehnend, farbig ein Meisterstückchen. Manchen glücklichen Zuwachs hat das Museum unter dem neuen Regime zu verzeichnen. Auf der letzten Weihnachtsausstellung Kölner Künstler wurde der »Beguinenhof in Brügge« von Fr. Westendorp angekauft, eine charakteristische Schöpfung des im Rheinland geschätzten Künstlers. Aus Lenobels Kunstsalon erwarb man ein vorzügliches Werk von L. von Hofmann, außerordentlich dekorativ in Farbe und Zeichnung. Ferner kamen zu den alten Beständen ein stimmungsvolles Bild des jungen Düsseldorfer M. Bretz, ein Sonnenbild erster Güte von M. Stern, das in Komposition und Tongebung gleich hochstehende »Bergfest« von Schinnerer und endlich noch zwei interessante Werke von E. te Peerdt. Angesichts der schönen Neuerwerbungen freut man sich mit Recht, daß die Museumskommission in den letzten Jahren so energisch den Säckel zugehalten, um ihn jetzt um so eifriger zu öffnen. Im Kreuzgang des Obergeschosses, der in die Ausstellungsräume einbezogen, ist die moderne Abteilung mit gutem Geschick untergebracht.

Bildhauer Georg Schreyögg wurde Professor der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

BÜCHERSCHAU

Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten. Meisterwerke christlicher Kunst des Mittelalters in Frankreich. Gesammelt und herausgegeben von E. Walsdorf. 1907. Bruno Heßling, Berlin, Paris, Newyork. Preis 48 M.

Die Sammlung des Musée de Cluny in Paris ist in dem köstlichen spätgotischen Hôtel de Cluny, dem Pariser Wohnsitz der Äbte von Cluny untergebracht und enthält eine außerordentliche Fülle alter künstlerischer und kunstgewerblicher Arbeiten, namentlich solcher der mittelalterlichen Plastik. Bekanntlich bergen auch die Sammlungen des Louvre viele Meisterwerke der Bildnerkunst des Mittelalters. Aus diesen Schätzen nun traf E. Walsdorf eine Auswahl von Darstellungen Gott Vaters, des Heilandes, Mariens, der Engel und einiger Heiliger, um sie in 60 schönen Lichtdrucktafeln den Kunstfreunden zu Studium und Genuß zu bieten. Es sind Werke aus dem 12. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, zum Teil Arbeiten von entzückender Schönheit. Darunter befinden sich auf fünf Tafeln die berühmten Apostel der Ste Chapelle. Der Text beschränkt sich auf kurze sachliche Mitteilungen. — Der Verlag von Bruno Heßling gab auch andere größere Publikationen über alte kirchliche Kunst heraus, so: Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland (von Th. Kutschmann); Alt Paris (von Egon Heßling).

Redaktionsschluß: 15. März

ANTON HESS †.

In der Nacht vom 11. auf 12. April starb Bildhauer Anton Heß, kgl. Professor an der Technischen Hochschule zu München, nach kurzer Krankheit. Anton Heß, der Sohn des berühmten Historienmalers Heinrich von Heß, stand im 71. Lebensjahre. Am 20. August vor. Jrs. beging er unter warmer Teilnahme in Kunstkreisen seinen 70. Geburtstag. Zu diesem Anlaß veröffentlichten wir im vor. Jg. S. 109 der Beilage einen Aufsatz über den trefflichen Künstler. Heß gehörte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst seit ihrer Gründung an. R. I. P.

DIE NEUEN GESCHÄFTSRÄUME DER K. BAYERISCHEN PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG

Vor Jahren hatte ich in »Kunst und Handwerk«, im »Profanbau« und verschiedenen anderen Organen meine Anschauungen niedergelegt darüber, wie ich mir moderne Läden und Geschäfte durchgeführt dächte, was in dieser Sparte der Innenarchitektur zu erstreben und was zu verwerfen sei. Diese meine Arbeiten erregten Aufsehen und sie wurden nachgedruckt — übrigens nahm auch Lux in der »Hohen Warte« zu dem Thema Stellung — und es scheinen meine Anregungen auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Beispielsweise haben wir nun auch in München so manchen Laden, der sich sehen lassen kann, manches Geschäft, das elegant und reich nur durch sein Material und die abwägende Ausgestaltung des Architekten wirkt, und dessen Grundriß nicht verwirrt, und das sich lieber blank und rank gibt, als mit Malerateliers entlehntem Detail zu prunken. Denn ein Geschäft soll sich einfach darbieten, in jedem Falle, soll hübsch, aber nie protzig wirken, soll bequem im Verkehr sein und durchaus nur Objekt und niemals Individualität. Auf gut Glück greife ich im Anschlusse an diese Zeilen einige neuere Münchner Läden auf: Modes-Salon L. Borst; Modes-Salon Hinzelmann; Hofblumenfabrik J. von Heckel; Hofmolkerei Dallmayr; Modewarenhaus M. Schneider; von Banken und größeren Betrieben ganz zu schweigen.

Die Tat, von der wir aber heute berichten, datiert jedoch aus ganz letzter Zeit: Ich meine die von Professor Emanuel von Seidl glänzend gegebenen neuen Geschäftsräume der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur. Jetzt hat der Meister seine ganze Höhe erklommen. Denn in diesen Interieurs gibt es weder Schlacken noch Schoten: Seidl hat Vollendetes geschaffen. Er hat aber nicht etwa nur geschmückt, angeordnet, ausgeteilt, abgerundet und zusammengeschlossen, nein, er hat auch intensiv gedacht. . . So stehen wir in mehr als in einer Hinsicht vor neuen Lösungen. Aber geradezu genial ist's, wie er das Motiv »Auslage« behandelt; eine alte Notwendigkeit hat er da zu einer ganz neuen graziösen, flüssigen Plauderei umgewandelt. Die Auslagen sind nämlich abwechslungsweise nach innen und außen verlegt; von feinem architektonischem Rhythmus getragen, zeigt sich Schau auf Schau — ein goldin Kettlein von Schönheit scheint gleichsam um die Porzellanniederlage geschlungen. Herinnen die prächtigsten Auslagen und zierlichsten Arrangements, draußen die verlockendsten Artikel und schönsten Waren. . . Die ganze Disposition gefällt sich eben in einer starken Eigenart — und daß es Architekt Emanuel von Seidl ernstlich zu tun war, eine ungewöhnlich schöne Raumwirkung aus der Anlage des Ganzen zu gewinnen und zu lösen, glaubt man ihm aufs Wort. Der Grundriß ist von der nobelsten Einfachheit, das Licht aber als Schmuckfaktor ersten Ranges in Berechnung gezogen worden. Die fort- bezw. umlaufenden Strophen der großen Auslagen — lies Lichtöffnungen — bitten den Tag von der Gasse herein — und so ist's herinnen stets genau so hell oder gedämpft als draußen. Der Künstler hat auch in den Farben einen glücklichen Zusammenklang geschaffen in Weiß und Grau. Das Weiß dominiert im Raume. Denn Decken, Wände, Pfeiler sind weiß, die Hölzer der Möbel, der Glasschränke, der Vitrinen aber dunkel, braunrot, mahagonitönig, und fliesenverkleidete Pfeiler grün und blaugrün gehalten, die Heizanlagen in Grün und Fraisrot durchgeführt. Dem Haupteingang gegenüber ist das Lokal im Halbkreise durchgebildet. Gewissermaßen ein Nymphenburger Motiv im kleinen. . . Zwei Tische mit Vasen — rechts und links vom Beschauer — fanden davor Aufstellung; im Hintergrunde zeigt sich ein Brunnen. Ober dem rondellartigen Abschluß schauen aus weißen Nischen kluge, bunte Papageien auf uns nieder — eine durchaus stilechte Idee! Sonst sind noch die Kasse und die Vitrinen besonders erwähnenswert.

Die ganze Manufaktur erscheint als eine intime, sehr vornehme Ausstellung oder Sammlung eines Sammlers und Liebhabers von edlem Porzellan und gar kostbarer Keramik.

Zum Schlusse ist eine Andeutung darüber, welche Richtungen die alte und so bekannte Nymphenburger Porzellanmanufaktur jetzt pflegt und pflegen wird, sicher am Platze. Die Manufaktur liebt das moderne und antike Genre ziemlich gleichmäßig — der Kenner muß den Darbietungen jeder Sparte lobende Worte zollen.

Moritz Otto Baron von Lasser-München

BERLINER KUNSTBRIEF

Winter 1908/1909

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ, Berlin-Halensee

Je mehr sich dem Berichterstatter der Stoff aus den typischen Kunstsalons, zumal in Gemälden, anhäuft, desto banger drängt sich ihm die Frage auf, wie viel davon überhaupt ein Recht hat, von der Atelierwand in die Öffentlichkeit hinaus und zum Range von vollwertigen Kunstwerken zu kommen. Was vordem als Skizze oder Studie zur unteren Ecke eines Gemäldes gelten konnte, wird uns jetzt in Masse als reifste Kunst aufgedrängt.

Irrtümlich möchte mancher an ängstlich glatte Malerei Gewöhnte zu solcher Skizzenkunst auch die Porträts von Leo Samberger rechnen. An Lenbachs Kraft des Andeutens und zugleich an modernste Primitivheit erinnert seine Verwendung großer Striche und breiter Schattenmassen; und äußerlich genommen scheint manchmal die Grenze zwischen Skizze und fertigem Werk verwischt. Das eine aber kann man bald vor jedem Bilde wissen, daß man vor einer »Kunst des Wesentlichen« steht. Die langen rundlichen Linien, von denen wenige so viel sagen, kommen besonders in medaillonähnlichen Kohlezeichnungen, und die Herausarbeitung der entscheidenden hellen aus den dunklen Partien besonders in den Gemälden zur Geltung; in beiden aber die Kunst, das Optische in den Dienst des Geistigen zu stellen. Dort wie hier zeigt namentlich ein hl. Paulus die Wirkungen innerer Kämpfe auf die Gesichtszüge. Sambergers Bildnisse zahlreicher Maler, zumal aus München, sind sozusagen kunstgeschichtliche Akten; Priesterporträts (Erzbischof von Abert, P. Gietmann) reihen sich an; seine Frauenporträts zeigen Schlichtheit und Indivi-

dualität nicht in dem reinen Maße, wie die männlichen. So lernten wir den Meister in der März-Ausstellung des Salons Schulte kennen, sehr zu ungunsten des berühmten Aristokratenmalers Philipp A. László (aus Budapest, in London) und noch mehr von Ferd. Dorsch, die beide daneben Porträts zeigten. Der letztere kommt in Betracht für Architekturbilder und führt uns mit seinen Interieurstimmungen zur Derbheitsmode. Sie wirkt günstiger in den kräftigen Lichtern, die Hans v. Bartels auf seinen Landmädchen glänzen läßt, und in den prunkenden Stilleben von L. Adam Kunz. Weniger forciert als der »Rauch und Dunst« oder dgl. von Rudolf Hellwag erscheinen die sinnigen Landschaftsstimmungen des früher in Worpswede und jetzt bei Bremen schaffenden Fritz Overbeck, der z. B. durch Hineinstimmung von Blau in Grün erfreut. Ob des guten Arrangements von Gouachebildern sei Hans Bohrdt genannt. Dagegen kehren wir zu einer intimen Porträtkunst zurück vor den Büsten von Ferd. Seeböck, unter denen neben der Doppelstatue des badischen Großherzogspaares die von Pius X. und von Gelehrten wie Schell hervorgehoben seien.

Unter den bei Schulte vorher veranstalteten Ausstellungen war die Kollektion Fritz v. Uhde gegenüber der Münchener um einige Gemälde vermehrt. Das Vorwort des Kataloges sagte, der Künstler habe im Rahmen der jüngsten Evolution »fast als einziger die Idee hochgehalten, daß die Kunst sich nicht nur an die Augen, sondern auch an die Seelen zu wenden habe« usw.; wobei wir überdies erfahren, daß die »geistige Persönlichkeit des Begründers der christlichen Religion und Weltanschauung« »im Streite der Meinungen ganz in den Hintergrund gedrängt« sei. Doch auch wer nicht in diesem Sinne die jetzige Pflege der christlichen Kunst von Uhde abhängig sieht, konnte sich an mancher innigen Weltlichkeit seiner Gemälde erfreuen, am meisten etwa an den schlichten Darstellungen aus der Tobiaslegende.

Vielleicht um eine Spur weniger weltlich sind einige Gemälde religiösen Inhaltes aus einer Kollektion Walter Firle: so Maria mit Engeln, ein über das Interesse an Licht und an Farben sowie an Süßigkeit ein wenig hinausreichendes Bild; so auch eine Kreuzabnahme mit einem tiefergehenden, menschlichen Schmerzausdruck, deren Virtuosität in den Verkürzungen u. dgl. nicht eben posiert ist. Einen Eindruck aus der vorjährigen »Großen« hat R. Seuffert günstig fortgesetzt durch zwei Kreuzwegstationen: die Begegnung Christi mit den Frauen und mit seiner Mutter. Mit einem modernisierten Altdeutsch malt der zu Hamburg geborene Münchener Walter Geffcken u. a. eine Madonna im Rosenhag und einen hl. Lukas.

Jüngstverstorbene, denen bei Schulte die Ehre einer Nachlaßausstellung zuteil wurde, waren G H. Kotschenreiter, der wohl nur wegen einiger Interieurbilder zu nennen ist, und der bekannte Bildhauer H. Magnussen. Mitten in gegenwärtiges Leben, zumal Englands, führte H. Herkomer; neben Porträts kam die »Jury der Royal Academy«, deren virtuose Darstellung aber wenigstens in der Erinnerung an die Kunstrichter des Dänen Ancher einen etwas künstlichen Eindruck machte. Sonstige Porträtisten sind kaum aufzuzählen, zumal ihre Aufnahme gerade in diesen Salon sehr vom Modellinteresse abhängt; uns mag dieses nahelegen, das Porträt der Äbtissin des Trinitarierordens von Hedda Stauffregen zu nennen. Landschaften mit viel Vereinfachungsflächen und Grün-Spielerei u. dgl., dann Interieurs mit virtuosen Durchblicken sind hier so zahlreich wie anderswo. Unter den Kleinplastiken erwähnen wir die Marmorgruppe von Alfred Reichel »Gebet dem Kaiser . . .«.

In dem besonders der lokalen Kunst dienenden Künstlerhaus überraschte vor allem Fritz Kunz. In die stark flächig-dekorative Art seiner meisten Bilder muß man sich erst hineingewöhnen; dann aber fühlt man, welche außerordentliche seelische Kraft z. B. in seinem als »Der Morgen« bezeichneten Jünglingsakte steckt, der mit geschlossenen Augen die Arme dem Licht entgegenbreitet, und freut sich auch solcher Darstellungen wie »St. Johannes«, »Die Krämerin«, »Brunnen«. Die übrigen »Wanderer«, mit denen er zusammen aus München kam, verdienen wenigstens eine Gesamt-Erwähnung.

Gleichzeitig gab es von Fritz Ruppert eine Pietà zu sehen. Sie zeigt in einer Felsengrotte, die den düsteren Himmel durchblicken läßt, mit grünlich blauer Gesamtstimmung den ausgestreckten Leichnam im Profil, den Brustkorb stark vorgewölbt, und an seiner Seite Maria mit tief schmerzhaftem, an die Hände gelehntem Gesicht. Vorher sahen wir von G. Ad Closs kleine Gemälde, die in gut gestimmter Landschaft die Heiligen Hubertus, Martin und (vor einem Heere) Michael zeigen. Daneben wieder mancherlei Porträts und Landschaften, deren Urhebernamen in unseren engen Zeilen nicht mehr den verdienten Platz finden. Anderseits verdiente eine nochmalige Nennung der bekannte Dresdener Richard Müller ob seiner Graphica, deren Virtuosität mit Vorliebe ruinösen Objekten zugute kommt.

Auch zwei Jüngstverstorbene wurden in Kollektionen vorgeführt. Alexander Zick fand eine Fortsetzung des ihm auf der »Großen« 1908 bereiteten Gedenkens. Neben seinen ausgeführten Gemälden, die mehr Hell und Dunkel zeigen, als Farbe, interessieren seine lebhaft gehaltenen Skizzen, die zum Teil dekorativer Vorhangskunst u. dgl. gelten. Gloria-Engel an der Krippe verdienen Voranstellung. Dazu kamen mancherlei Engel, Mütter, Kinder, ein Tod beim Nachtwächter, liebliche Märchenstimmungen — insgesamt mit einiger Süßlichkeit. Alexander Schmidt-Michelsen scheint bereits viel Beliebtheit erreicht zu haben, wie die Herkunft vieler ausgestellter Bilder aus den verschiedensten Galerien zeigte. In fleckiger Malweise suchen sie Schloßlandschaften u. dgl. darzustellen. Seine letzte Arbeit war ein sonniges Bild aus Ueberlingen.

Bereits 1891 gestorben, verdiente doch der Franzose A. Théodule Ribot eine Art Nachlaßkollektion. Von seinen religiösen Gemälden bekamen wir hier nur eine kleine Kreuzabnahme, die kaum über eine Beleuchtungsskizze hinausgeht; dagegen zahlreiche Porträts, äußerlich an Riberas Schule erinnernd. Gleichzeitig (Februar) stellte sich ein neuer »Club Berliner Landschafter« vor. Sie lieben meist (H. Klohss' Aquarelle ausgenommen) eine derbpinselige Behandlung von Hafengrau u. dgl. Neben den Bekannteren H. Hartig, A. Liedtke und L. Sandrock nennen wir Ernst Kolbes Darstellungen von Interieurs und von der Kirche auf Sylt, die sozusagen den Lichtinhalt der Objekte forcieren, und freudiger Karl Wendel, dessen »Fliegende Netze im Abendwind« eine hübsche Verarbeitung von Braun und Lila sind.

Zuletzt kamen nochmal zwei Nachlaß-Ausstellungen: Gust. Pflugradts zarte, farbenweiche Landschaften und Georg Barlösius' illustrativ-graphische Stücke, die mit ihren Stadt- und Kircheninterieurs sowie mit ihren tableau-ähnlichen Kompositionen so gut in altdeutsche Stimmung hineinführen. Daneben der bekannte Reiz von Landschaften Ludw. Dills und endlich die so recht das eine im Mannigfaltigen darstellenden Landschaften des Dachauers Ad. Hölzel. Der Künstler brachte auch eine »Anbetung«, die mit hieratischer, doch etwas derb dekorativer Neigung Maria samt dem Kind und zwei Engeln vorführt, und stellte auch »farbige Entwürfe für dekorative Zwecke« aus, die eine Beweinung, eine Bekehrung und mehrere Anbetungen in einer noch undeutlichen Skizzenhaftigkeit zeigen. (Schluß folgt)

LICHTBILDVORTRÄGE ÜBER CHRISTLICHE KUNST

An guten Leistungen christlicher Kunst auch in neuerer Zeit fehlt es nicht; desto mehr an ihrer Kenntnis in weiteren Kreisen. Längst ist das Lichtbild und der dieses erläuternde Vortrag in den Dienst der Kunstbelehrung gestellt worden, meist jedoch nur zugunsten der Profankunst. Doch haben sich auch einige Kenner und Freunde der christlichen Kunst der Propaganda für sie gewidmet. Seit einiger Zeit hat sich ihnen unser Berliner Mitarbeiter Dr. Hans Schmidkunz zugesellt.

Dem Vortragenden kommt es hauptsächlich darauf an, einerseits den Gegensatz einer im eigentlichen Sinne religiösen gegen sonstige Kunst, sowie gegen eine nur scheinbar religiöse Kunst, anderseits den Gegensatz einer wahrhaft künstlerischen religiösen Kunst gegen die vielbeklagte teils süßliche, teils rohe Richtung zu betonen. Dabei soll gewöhnlich eine Beschränkung auf die Zeit seit Beginn des 19. Jahrhunderts, also seit dem den Indifferentismus des 18. Jahrhunderts überwindenden Aufschwunge des religiösen Lebens, stattfinden, mit Umfassung sämtlicher bildenden Künste und mit besonderem Nachdruck auf die noch wenig bekannten neuesten Bestrebungen.

Der Vortragende bevorzugt Zyklen von mehreren Vorträgen, entsprechend dem großen Umfange selbst nur der neueren religiösen Kunst, und ist auf Wunsch auch zu einer Erweiterung des Gebietes auf frühere, namentlich deutsche Kunst, bereit. Örtliche und landschaftliche Besonderheiten mit jeweiliger Anpassung an den Hörerkreis sollen berücksichtigt werden.

Die Vorträge befleißen sich, wo nicht reine Fachinteressen in Betracht kommen, einer gemeinverständlichen Fassung; sie bemühen sich, in Gehalt und Sprache der Kunstwerke bildend einzuführen. — Für die hohen Festzeiten werden eigene Bilderreihen zusammengestellt, so für 1. Weihnachten (samt Neujahr und Epiphanie), 2. Ostern, 3. Pfingsten samt anschließenden Festen). Gegebenenfalls kommen auch sonstige, namentlich »ikonographische«, Spezialthemen zur Behandlung; beispielsweise »Die Gottesmutter in der neueren Kunst«.

Ein Verzeichnis der vorzuführenden neueren Künstler und Auskunft über alles Nähere gibt Dr. Hans Schmidkunz (Postadresse: Berlin-Halensee).

Ist die ältere religiöse Kunst als Hauptbestandteil der älteren Kunst überhaupt verhältnismäßig gut bekannt und auch leicht zugänglich, so handelt es sich dagegen hier um einen neuen und für die christliche Kunst der Gegenwart nicht unwichtigen Versuch, dessen Schwierigkeit und Kosten zugleich den Wunsch rechtfertigen, diesen Bemühungen sowohl im Interesse der Sache selbst wie auch der verschiedenen Vortragsvereine u. dgl. entsprechend entgegenzukommen.

DIE KATALOGE DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS

Von dem Gedanken ausgehend, daß das Bayerische Nationalmuseum keine tote Ausstellung sein soll, die von Tausenden oberflächlich betrachtet wird, sondern eine lebensvolle Werkstätte des Studiums, der Bildung und geistigen Anregung, hat schon der bekannte Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich von Riehl es als eine der wichtigsten Aufgaben dieses vaterländischen Instituts erkannt, die reichen Sammlungsschätze durch Kataloge den Forschern, Künstlern, Kunst- und Geschichtsfreunden zu erschließen.

Im Laufe von rund 20 Jahren sind zehn Bände des Kataloges erschienen. Band I (1887), bearbeitet von Josef Alois Mayer, bildet den Katalog der Büchersammlung; Band II (1887), ebenfalls von J. A. Mayer verfaßt, behandelt die »Abbildungen und Handzeichnungen zur Kultur- und Kunstgeschichte Bayerns«; Band III (1896), von demselben Verfasser »Die Abbildungen und Handzeichnungen zur Allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte; Band IV, die vorgeschichtlichen, römischen und merovingischen Altertümer, wurde bearbeitet von Dr. Georg Hager und J. A. Mayer. Er zeichnete sich durch die für seine Zeit besonders reiche bildliche Ausstattung durch 27 Tafeln mit mehr als 350 Abbildungen aus. Mit Band V (1890) und Band VI (1896) setzte die Bearbeitung der reichen Bestände der Sammlung an mittelalterlichen Kunstwerken ein. Band V, welcher die »Romanischen Altertümer« umfaßt, wurde herausgegeben von Dr. Hugo Graf. Seine illustrative Ausstattung mit 112 Abbildungen auf 15 Tafeln gibt ein gutes Bild von dem Werte und dem Reichtum des Museums an frühmittelalterlichen Architekturteilen, figürlichen Bildwerken und Kleingeräten, namentlich Metallarbeiten.

Die Sammlungsschätze an gotischen Altertümern, die zu dem stolzesten Besitz des Museums zählen, sind so außerordentlich zahlreich, daß eine Teilung des Materials sich als notwendig ergab.

Band VI umfaßt nur die »Gotischen Altertümer der Baukunst und Bildnerei«. Er wurde bearbeitet von Dr. Hugo Graf, Dr. Georg Hager und J. A. Mayer. Auf 29 Lichtdrucktafeln sind rund 350 Abbildungen, also etwa ein Viertel der Bildwerke in größtenteils genügend großen Reproduktionen gegeben. Die Veröffentlichung der übrigen gotischen Altertümer, Möbel, Geräte und Kleinkunst ist einem eigenen Kataloge zugedacht.

Durch die Schaffung des Neubaues, die Neuaufstellung der Sammlungen und die damit zusammenhängenden Verwaltungsgeschäfte trat ein mehrjähriger Stillstand in den Katalogsarbeiten ein.

Erst 1907 wurde unter dem stellvertretenden Direktor Dr. Georg Hager die Publikation der Kataloge wieder energisch betrieben. Im Frühjahr 1908 konnten zwei Bände erscheinen: Band VII, die Altertümer des bürgerlichen und Strafrechts behandelnd, noch unter der früheren Direktion vorbereitet, verfaßt von Dr. W. M. Schmid, mit 86 Textabbildungen ausgestattet; Band VIII, den Gemäldekatalog bildend, bearbeitet von Professor D. K. Voll, Dr. Buchheit und Dr. H. Braune, mit 85 Abbildungen mit 75 Tafeln. Im Juli 1908 wurde als Band IX der »Katalog der Glasgemälde« ausgegeben, verfaßt von Dr. Johannes Schinnerer, ausgestattet mit 40 Kunstdrucktafeln. Im Oktober 1908 endlich folgte Band X, welcher das europäische Porzellan enthält. Bearbeitet von Dr. Friedrich H. Hofmann, gibt dieser neue Prachtband ein anschauliches Bild von dem reichen Bestand der Porzellanfachsammlung des Museums; 72 Abbildungstafeln, 100 Textabbildungen und fünf Markentafeln illustrieren den Text. Unter der Presse ist Band XI, ein Repertorium der Wittelsbacensis, d. h. eine Übersicht über alle im Museum befindlichen Denkmäler und Erinnerungen des wittelsbachischen Herrscherhauses, geordnet nach den Linien des Fürstenhauses und innerhalb dieser nach den regierenden Fürsten. In Vorbereitung ist ferner ein Katalog der Miniaturen des 16.—18. Jahrhunderts.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Karl Fuchs in München vollendete vor den Kartagen ein »heiliges Grab«: Christus im Grab, darüber zur Aussetzung des Allerheiligsten in der auf dem versiegelten Buch ruhenden Monstranz ein Strahlenkranz mit Engelköpfchen, ferner zu beiden Seiten je ein kniender Engel in betender Haltung. Die Figuren sind vollrund in Holz. Das Werk fand beim Besteller, Stadt-

pfarrer Dr. Leitner an Maria-Ramersdorf (München) und bei der Gemeinde vollen Beifall.

Vatikanische Pinakothek. Die Gemälde des Vatikans wurden im März in einer neueingerichteten Pinakothek übersichtlich und wirksam untergebracht. Die überaus kostbare Sammlung füllt sieben Säle im Cortile del Belvedere; sie ist leicht erreichbar.

Baden-Baden. Die Eröffnung der neuen Kunsthalle erfolgte am 3. April mit der Eröffnung einer deutschen Kunstausstellung.

Die Bildhauerschule Hans Schwegerle in München beginnt am 1. Mai und endigt am 1. August. Es soll in diesem Semester auch das Studium von Tieren, wie Pferde usw. ermöglicht werden.

Medaillenkunst. Das Kgl. Münzkabinett in München erwarb jüngst sieben Originalarbeiten (Schaumünzen, Medaillen) von Hans Schwegerle.

Frühjahrausstellung der Münchener Sezession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatze. — Aus der Kollektion Rudolf Wilke † (München) wurden für die Königliche National-Galerie in Berlin folgende Handzeichnungen erworben: »Das Verhör«, »Spiesser«, »Sittlichkeitsvergehen«, »Zum Preise des Höchsten«, »Ein Pensionat«, »Naturschwärmer«, »Ein Entschluß«. — Für die Sezessionsgalerie wurde angekauft die Handzeichnung: »Betonarbeiter« von Hans von Hayek in Dachau. — Verkäufe an Private; Angerer, Max, Schwaz (Tirol), »Tiroler Bauernhaus«, Ölgemälde; Grom-Rottmayer, Hermann, Wien, »Aktstudie«, Ölgemälde; Habermann, Hugo Freiherr von, München, »Weibliche Zeichnung auf schwarzem Grund«; Meyer-Basel, Carl Theodor, München, »Dämmerung«, Radierung und »Ein Rahmen mit zwei Radierungen«; Riegel, Theodor J., München, »Die große Traube vom Lande Kanaan«, Tempera; Schwedeler, Constance, Paris, »Nationalfest in der Bretagne«, Ölgemälde; Wieland, Hans Beat, München, »Bach im Schnee«, Ölgemälde; Wolff, Eugen, München, »Interieur D«, Ölgemälde und aus der Kollektion H. Braun † (Karlsruhe) weitere vier Handzeichnungen: »Alte Gasse in Hamburg«, »Zwei alte Häuser«, »Bibliothek«, »Hinterhäuser«.

BÜCHERSCHAU

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart in farbigen Reproduktionen. Abonnementspreis für 12 Monatshefte 24 M. Einzelheft 3 M. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Nr. 54 – 60 (Heft VI—XII des Jahrgangs 1908).

In den Galerien kann man die Kunst der Gegenwart nicht annähernd vollständig studieren; will man sie richtig verfolgen, so bedarf es vieler Ausstellungs- und Atelierbesuche. Hierzu haben die wenigsten Kunstfreunde Zeit und Gelegenheit, alle übrigen müssen sich vielfach mit dem Studium von Reproduktionen begnügen. Für die Profankunst der Gegenwart tut obige Publikation mit ihren schönen Blättern gute Dienste. Wir finden je zwei Bilder von Schwind und Uhde, Landschaften von Rüdisühli, Paul Thiem, Kovàcs, Kasparides, Benno Becker, Bröker, Calame, Brändel, Menzel, Thoma u. a., ein Strandbild von Lavery, ein Genre von Mac Even. Heft X ist dem Neoimpressionismus gewidmet, den der Verfasser des einführenden Textes »als ein quasi erstes Wort, als den Anfang einer fruchtbaren Entwicklungsreihe« betrachtet.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 13. Band: Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen. Herausgegeben von Emil Schaeffer. Gebunden M. 15.— (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt).

Das Lebenswerk Van Dycks lockt, ja nötigt zu Vergleichen mit seinem gewaltigen Lehrer und dem größten Meister Venedigs, auch mit der Bildniskunst des Velasquez. Der Vergleich zeigt so recht augenscheinlich, daß, wie Emil Schäffer bemerkt, »die geistige Potenz eines Künstlers bei der Gestaltung eines Vorwurfs doch schwerer ins Gewicht fällt, als die Ästhetiker des Tages zugeben«. Als »Maler« im engeren Sinn stets bewunderungswürdig, bleibt van Dyck hinter Rubens und Tizian um so weiter zurück, je höher die Anforderungen gehen, die ein Thema an das innerste Empfinden und an erhabenen Seelenflug stellt. In den meisten seiner religiösen Darstellungen bleibt die innere Empfindung hinter äußeren Gebärden und einer sinnlich wohlgefälligen Malerei zurück und auch seine glänzend gemalten, stets eleganten Porträts dringen nicht über die äußere Erscheinung der Dargestellten in die Tiefen des Charakters vor. Den Höhepunkt seiner Bildniskunst bilden die in Italien gemalten Porträts. Zu den Großen wird übrigens Van Dyck immer zählen und sein Einfluß war in der englischen und französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts groß. Man wird immer wieder gern in der oben angezeigten Publikation blättern. Aigner

Fritz von Uhde. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk. Mit einem Geleitwort von Alexander Troll. Herausgegeben von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. Preis geheftet 1 M. — Verlag von Jos. Scholz in Mainz.

Das Heftchen enthält 16 Vollbilder nach Werken Fritz von Uhdes und zwei Skizzen. Es bezweckt, den Künstler anläßlich seines 60. Geburtstages zu ehren und seine Bilder im Volk bekannt zu machen. Die Reproduktionen lassen größtenteils zu wünschen übrig. So lobenswert das Streben ist, die Kunst ins Volk zu bringen, so darf doch der Wunsch, recht billige Publikationen herzustellen, nicht von der noch wichtigeren Absicht ablenken, lieber weniger, aber nur ganz Gutes zu bieten. S.

Die Katakombenheiligen der Schweiz. Ein Beitrag zur Kultur- und Kirchengeschichte der letzten drei Jahrhunderte. Von E. A. Stückelberg, Professor an der Universität Basel. Jos. Kösel, Kempten und München. Preis brosch. 2.50 M.

Der gelehrte Verfasser hat sich schon mehrfach um die Hagiographie verdient gemacht. In vorliegender Arbeit (Oktav IV und 20 S.), die ein Titelkupfer und sieben Tafeln Abbildungen zieren, bietet er eine Zusammenstellung der vielen Katakombenheiligen, deren Leiber und Reliquien seit dem 17. Jahrhundert in der Schweiz verehrt wurden. Kulturhistoriker und Hagiographen finden hier manch wertvollen Fingerzeig.

Redaktionsschluß: 15. April.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der Verfasser des Artikels über den Zyklus von Wandgemälden aus dem Leben des hl. Thomas von Aquin in der Dominikanerkirche zu Regensburg, kgl. Lyzealprofessor Dr. J. A. Endres, daselbst, wäre für den Hinweis auf bestehende Thomaszyklen dankbar.

Mit den in dieser Beilage reproduzierten Arbeiten schließen wir die im ersten Heft (Text s. S. 7 der Beil.) begonnene Serie von Grabmalentwürfen junger Künstler ab. Wir werden eine andere Serie zu gelegener Zeit veröffentlichen.

Köln. Der Kunstverein gab im März neben anderem Unbedeutenden mehrere Bilder von J. Bretz (Düsseldorf), großzügig vereinfacht, und zwei sehr feine Winterstimmungen von M. Clarenbach, von denen das Wallraf-Richartz-Museum eine erwarb. Ferner kaufte es dort aus einer Kollektion Trübner das Selbstbildnis des Künstlers als Einjähriger, und aus einer Sonderausstellung von K. Weiss (Berlin) ein farbenprächtiges Stilleben und ein zweites, dekorativ nicht minder hervorragendes Werk, das Bild der Tochter des Malers. — Schulte hatte zunächst eine Sammlung von Max Thedy, typische Münchner Bilder, und um deren wenig erfreulichen Eindruck wieder wett zu machen, fügte er noch eine Anzahl Werke R. Siecks hinzu. Nicht höher anzusetzen war die Ausstellung, die in der zweiten Hälfte des Monats auf eine Kollektion geschmackvoller Kostümbilder des Parisers A. de la Gandara folgte, manche ganz lustige Bilder A. Hengelers, leider zum großen Teile etwas sehr fabrikmäßig hergestellt, dann mehrere Landschaften R. Kaisers und endlich einige Bilder von Theod. Winter. Dr. H. Reiners

Barmen. Der Kunstverein versendet soeben seinen Jahresbericht, der uns beweist, welchen erfreulichen Aufschwung auch im letzten Jahre der Verein unter dem neuen Regime genommen hat. Von den Ausstellungen war die interessanteste jene, die uns die altbergische Innenkunst kennen lehrte und bekannt machte mit den modernen Kunstwerken aus Barmer Privatbesitz. Über die Ausstellung wurde bereits ausführlich berichtet (Jg. 1909, Nr. 1). In Sonderausstellungen waren außerdem im Laufe des Jahres vertreten Charles Palmié-München, Eugen Kampf-Düsseldorf, Oskar Zwintscher-Dresden, S. Moulyn-Laren, Eduard Jakobs-Laren, Walter Ophey-Düsseldorf, Ernst te Peerdt-Düsseldorf, Martin Brandenberg und Hans Baluscheck-Berlin, H. von Zügel, ferner die Düsseldorfer Künstlerverbindung Niederrhein und die Freie Vereinigung Darmstädter Künstler. Als neue Werke wurden für die Galerie erworben: Oskar Zwintschers »Melodie«, ein Stilleben von Charles Schuch, »Stille Mondnacht« von J. G. Dreydorff, »Pfauen im Schnee« von R. Schramm-Zittau und die beiden Bronzen Max Klingers »Salome« und »Die Badende«. Die Besucherzahl der Ausstellungen ist von 6085 des Vorjahres auf 20867 gestiegen, gewiß ein glänzender Erfolg. Die Mitgliederzahl des Vereins betrug Ende 1908 1149.

Danzig. In den Räumen des ehemaligen Franziskanerklosters (heute Stadt-Museum) ist die 39. Kunstausstellung veranstaltet, welche dort bis zum 16. Mai verbleibt. Der Katalog weist drei Gruppen auf: Ölgemälde, Lithographien, Plastiken. Träger der Ausstellung ist der Kunstverein zu Danzig, der außer zeitweiligen Sammelausstellungen jedes zweite Jahr eine größere Ausstellung von Werken erster Meister veranstaltet. In diesem Jahre haben nicht weniger als 500 Künstler ihre Bildwerke zur Ausstellung gesandt, so daß die Leitung derselben keine geringe Mühe hatte, alles am geeigneten Platze unterzubringen. Der Impressionismus tritt selbstbewußt auf und sticht ganz auffällig von den Erzeugnissen älterer Meister ab. Auf zahlreichen Flächen machen sich lebhafte, ja grelle Farbentöne bemerkbar, und naturgemäß überwiegen Landschafts- und Stimmungsbilder. Einige Künstler haben aber auch Motive gewählt, mit denen dem Kunstsinn wenig gedient ist. Es sei nur an Corinths Gemälde: »Geschlachtete Schweine« erinnert. Man sieht zwar an einem Querholze einen geöffneten Tierleib hängen; aber er scheint von einem Kalbe oder jungen Rinde herzurühren. Mögen auch die Farbentöne der Muskeln und namentlich des dunkeln Blutes gut getroffen sein; zu einer Studie eignet sich der Vorwurf wie jeder andere, aber als Bild wird er einen gebildeten Menschen abstoßen, und darüber hilft auch die vollendetste Technik nicht hinweg. Es fehlt nicht an bedeutenden Werken auf der Ausstellung, aber auch nicht an schüchternen Versuchen, deren weniger glückliche Wiedergabe auch dem ungeübten und weniger scharfen Blicke auffällt. Religiöse Darstellungen fehlen fast ganz. Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen, und so findet auch die Danziger Kunstausstellung Verehrer und Liebhaber, wie die an vielen Gemälden vorhandenen Zettel mit der Aufschrift: »Verkauft« beweisen. In der zweiten Abteilung (Lithographien, Radierungen, Holzschnitte, Hand- und farbige Zeichnungen) sind insgesamt 216 Werke ausgestellt, während die Plastiken 107 Gegenstände umfassen. Alle bedeutenderen Kunststätten haben ihre Erzeugnisse hergesandt: Dresden, Berlin, München, Düsseldorf, Charlottenburg, Breslau. Selbstredend fehlt



LUDWIG EBERLE GRABMALSKIZZE

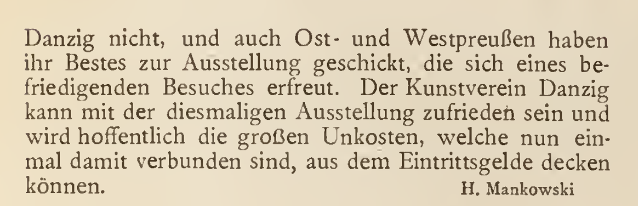
Das Figürliche als Malerei gedacht



LUDWIG EBERLE GRABMALENTWURF
Für ein Familiengrab in einer Kolonie gedacht



LUDWIG EBERLE GRABMALENTWURF
Mit Malerei



Danzig nicht, und auch Ost- und Westpreußen haben ihr Bestes zur Ausstellung geschickt, die sich eines befriedigenden Besuches erfreut. Der Kunstverein Danzig kann mit der diesmaligen Ausstellung zufrieden sein und wird hoffentlich die großen Unkosten, welche nun einmal damit verbunden sind, aus dem Eintrittsgelde decken können. H. Mankowski

München. Professor Martin Feuerstein vollendete im März für den Antoniusaltar der neuen Kirche zu Haslach, einem Vorort von Freiburg i. Br., ein Altargemälde. Es schildert den hl. Antonius von Padua, wie er Brot an die Armen verteilt. Der Altar wird aus Beiträgen von Wohltätern errichtet, die selbst der Klasse der mit irdischen Gütern nicht Gesegneten angehören. — Zu gleicher Zeit führte der Künstler das erste Gemälde eines Zyklus von sechs Bildern für Villingen in Baden, die Vermählung der hl. Jungfrau, der Vollendung entgegen.

Plakatkonkurrenz. In dem Wettbewerb für ein Plakat zur Großen Deutschen Kunstausstellung in Wien 1909 erhielt Maler Friedrich Wirnhier den I. Preis, Heinrich Rettig den II., Konstantin Korzendörfer den III., sämtliche in München.

Kgl. Akademie der bildenden Künste in München. In München wurde 1781 eine kurfürstliche Schule für Malerei, Bildhauerei und Zeichnen gegründet. Sie wurde am 13. Mai 1808 zur »K. Akademie der bildenden Künste« erhoben, doch mußten größere Räume geschaffen werden und deshalb wurde die Lehrtätigkeit der Akademie erst im folgenden Jahre aufgenommen. Jüngst — am 13. Mai — beging die Akademie die Feier ihres hundertjährigen Bestehens. Dem Festakt im Kgl. Odeon wohnte S. K. H. der Prinzregent mit den Mitgliedern des Kgl. Hauses bei. Anläßlich dieser Feier wurde der Akademie als Lehr- und Bildungsanstalt die Eigenschaft einer Hochschule verliehen; auch erfolgte eine Reihe von Ordensauszeichnungen.

Neue Kronleuchter. Für die Kirche in Kneuttingen i. Els. (bei Metz) fertigte die Kunstschlosserei von Jos. Frohnsbeck (Franz Frohnsbeck) zwei schmiedeiserne Kronleuchter für Gasbeleuchtung. Sie sind im Barockstil sehr reich ornamentiert und haben einen Durchmesser von 3,50 m.

Historienmaler Ludwig Thiersch starb in der Nacht auf den 11. Mai zu München im 85. Lebensjahre. Thiersch studierte an der Münchner Akademie zuerst Bildhauerei unter Schwanthaler, ging aber später zur Malerei über und war Schüler von H. Heß, Schnorr von Carolsfeld und Schorn.

Eine neue Serie von Andachtsbildchen nach Gemälden hauptsächlich neuerer Meister veröffentlicht soeben die Gesellschaft für christliche Kunst. Zusammen mit den erst unlängst erschienenen 25 Darstellungen sind nunmehr 50 Nummern in künstlerischem Vierfarbendruck zur Ausgabe gelangt. Preis pro Serie (25 Stück) Mk. 1.—, pro Hundert Mk. 2.50. In Bezug auf technische Wiedergabe stellen die Bilder der letzten Serie mustergültige Leistungen dar. Ebenso dürfte die Wahl allseits gebilligt werden.

Trauer-Andenken an den verstorbenen Erz-

bischof Dr. Frz. Jos. von Stein hat die Gesellschaft für christliche Kunst herausgegeben, mit denen sie zweifellos die hohe Würde des Münchner Oberhirten geehrt hat. Diese Bilder sind eine völlige Neuerung auf dem Gebiete der Trauer-Andenken, da bei deren Herstellung die neuesten Fortschritte der Autotyp-Reproduktionstechnik Verwertung fanden. Preis pro Stück 10 Pfennig, pro Hundert Mk. 5.—.

Köln. Das Beste der letzten Wochen bietet augenblicklich Lenobel, nämlich eine vorzügliche Kollektion von Karl-Hofer-Paris. Sie zeigt uns den jüngsten Stil dieses außerordentlich interessanten und eigenwilligen Künstlers, den Stil, den er in Frankreich im letzten Jahre unter dem Einfluß des Cezanne und Rodin ausbildete. Seinem Streben nach Dekorativem kam es sehr zu statten, daß er den Wert der Farbe kennen lernte. Aber daneben vernachlässigte er nicht die Linie und hat sich immer großzügiger entwickelt, ist dabei aber nicht von Gewalttätigkeiten frei geblieben. Namentlich die Richtigkeit der Zeichnung scheint ihm wenig wichtig zu sein. Außer dieser Kollektion bietet der Salon mehrere interessante und feintonige Frühbilder von W. Leistikow, eine Anzahl Landschaften von R. Dumler (Frankfurt) und vorzügliche graphische Sammlungen von R. Fischer, W. Zeising und G. Erler, sämtlich aus Dresden. — Der Kunstverein hat in Dr. A. Fortlage einen neuen Leiter erhalten, der an Stelle des verstorbenen J. Winkel getreten ist.

Marienlüster. Auf Veranlassung des kunstsinnigen Pfarrers Schilling erhielt die Pfarrkirche zu Bösenreutin am Bodensee einen in Messing getriebenen Lüster, dessen Mittelpunkt die Stehfigur der Madonna einnimmt. Das Prachtstück ist entworfen und ausgeführt von Rudolf Harrach (Firma Harrach & Sohn) in München; das Modell zur Madonna schuf Bildhauer Kuolt.

BÜCHERSCHAU

Von Kunst und Christentum. Plastik und Selbstgefühl. Von antikem und christlichem Raumgefühl. Raumbildung und Perspektive. Historisch-ästhetische Abhandlungen von Felix Witting. Straßburg i. E. 1903 (J. H. Ed. Heitz & Mündel.) 8°. 100 S. M. 2.50.

Jede Arbeit, die die christliche Kunst tiefer als bloß ikonographisch definiert, muß uns heute willkommen sein. Das Ikonographische, in dem ja schon Beträchtliches geleistet ist, konnte uns nur das Material heranschaffen und es dann im ganzen sichten; das Wesen, die »Psyche« der christlichen Kunst liegt feiner im Innern versteckt; die christliche Kunst ist das Kind einer ganz neuen Zeit und was diese zu sagen hat, sagt sie nur am wenigsten durch ihre neuen Themata, am meisten durch ihre neuen Proportionen, in denen sich auch hier wie in jeder ganzen Kunst das Auf und Ab des Zeitgeistes mit mathematischer Genauigkeit widerspiegelt.

Von dieser sehr richtigen Überlegung ist auch der Verfasser ausgegangen; daß er die christliche Kunst nicht oberflächlich aufgefaßt hat, beweisen schon die Titel der drei Abhandlungen. Es ist durchaus passend, von dem an sich »Unplastischen« der christlichen Kunst meinetwegen im Gegensatze zu der »geformten« (πλαστέω) Kunst des griechischen 4. Jahrhunderts (Polyklet — Parthenon) zu reden. Aber der Verfasser ist darin einseitig, daß er das Ewige, aus sich Verfließende gegenüber dem antiken »Quadraten«, in sich Geschlossenen nur im Relief sehen will, aus dem sich die Gestalt niemals herauslöst, weniger im »Stoff«, im allgemeinen. So kommt er gleich in seiner mit der modernen Kunst sich abgebenden Einleitung zu dem so schiefen Begriffe der »Stoffnegierung« bei Rodin. Überhaupt ist Verfasser in viel zu starkem Grade ein Schüler von dem das Relief bevorzugenden »Problèm der Form« Adolf Hildebrands, mit dem er die ganze christliche Plastik und die Architektur erklären will. Daher ist auch der Kontrast zwischen »Antike« und »christlicher Kunst« aufs schrecklichste schematisiert; zur »Antike« gehört ihm auch Ägypten, das doch in seiner »Ungeformtheit« schon ganz ähnlichen Stilprinzipien, wie die christliche Kunst, nachging und das wir als den »Romantiker« des Altertums kennen; anderseits ist ihm die italienische Renaissance wieder ganz »romantisch« in ihrer Stilsprache, da sie zufällig in ein christliches Säkulum fällt; so wird die prinzipielle Antithese von »Antike« und »christlicher Kunst« viel zu schnurgerade durch die Jahrhunderte heruntergehetzt; immer gleichmäßig konstatiert der Verfasser nur diesen einen Gegensatz, ohne der Entwicklung auch nur irgendwo weder in der klassischen noch in der romantischen Kunst gerecht zu werden.

Auf diese Weise bringt es Verfasser zu der doch recht unhistorischen Absurdität, jede Bande zwischen christlicher und antiker Kunst stracks zu leugnen; er will damit in der Kunstgeschichte eine Revolution, keine Evolution.

Zu diesem sonderbaren Resultate kommt er auch noch durch seine verfehlte Detailmethode. Obwohl er psychologisch-stilistisch untersuchen will, bedient er sich des Rüstzeuges der theologischen Ikonographie. Witting



FRZ. CLEVE GRABMALSKIZZE



FRANZ GUNTERMANN GRABDENKMAL

nimmt ein Dogma, einen Ritus und leitet davon den neuen Raum oder die neue Plastik ab; diese Art wäre sehr angebracht, die theologisch-dogmatischen Beziehungen eines Mosaikbildes zum Baptisterium, das praktische Verhältnis von Zeremoniell und Architektur usf. zu erörtern; doch bei einer stilpsychologischen Untersuchung ist solche detailisierende Methode durchaus verfehlt. Diesen kleinen Einzelschlüssen fehlt die zwingende Notwendigkeit; sie lassen sich leichtlich so und so wenden.

Man darf doch nicht vergessen, daß künstlerische und religiöse Bildung im Christentume nicht nach-, sondern nebeneinander hergingen! Ein Dogma, d. h. eine konsolidierte Glaubenserkenntnis oder ein Ritus, d. h. eine konsolidierte Lebenserkenntnis haben noch niemals eine neue Kunstanschauung gezeitigt. Diese ist genau so wie jene ein Kind der neuen Zeitstimmung. Abendmahl und Taufe, mit deren vermeintlichem stilistischen Einflusse Witting[1]) so entscheidend operiert, stammen aus dem Neuen Testamente, ebendorther die allgemeineren Oberbegriffe Ewigkeit und Unendlichkeit, die in der Kunst jetzt das entscheidende Wort haben. Abstrakte Definitionen dogmatischer Natur können direkt als überhaupt einer ganz anderen Begriffskategorie angehörig niemals etwas mit der Kunst als formales Gestalten gemein haben.

Es bleibt also doch noch eine »Psychologie der christlichen Kunst« zu schreiben; sie müßte denn vor allem auch in universalerem Maßstabe gehalten sein, als es der Wittingsche Essay wollte: als Vorarbeit wäre vor allem die ganze Antike (einbegriffen der orientalischen Kunst) auf ihre psychologischen Wellen zu prüfen: es würde sich dann u. a. z. B. herausstellen, daß wir ganz der christlichen Kunst ähnliche Tendenzen in Ägypten, im Hellenismus (Lysipp—Pergamon) u. s. f. vor uns haben, während anderseits kurz vor dem definitiven Siege der neuen Weltanschauung noch einmal unter Augustus der klassische Formalismus seine Renaissance feiert. Dann müßten womöglich mit genauen Messungen die Proportionen der Plastik und Architektur, auf dem Reißbrette die Fluchtlinien der Perspektive, welch letzteres allerdings Witting erfreulicherweise auch schon getan hat, in den verschiedenen Jahrhunderten festgestellt werden u. s. f.

Wenn auch Witting noch nicht wissenschaftlich uns um dies oben angedeutete große Stück vorgebracht hat, so kann man ihm doch nur dankbar sein für das doch auch recht oft Tüchtige (was besonders in dem letzten Abschnitte über die Perspektive usw. hervortritt) seiner Anregung; und sein Essay, als was sich ja das Büchlein schon in der Form erweist, will ja auch nicht mehr sein, und damit hat es seinen Zweck erfüllt. HŒ.

[1]) Witting entwickelt hierüber, insbesondere über das »Abendmahl«, recht sonderbare Anschauungen, die für das Christentum nicht schmeichelhaft sind. Die Redaktion.

Der Kaiser-Dom zu Frankfurt am Main. Mit 76 Illustrationen. Frankfurt a. M., Druck und Verlag von Peter Kreuer. Preis M. 1.—

Bei der historischen Bedeutung, welche dem Frankfurter Dome eigen ist, wird jeder Kunst- und Geschichtsfreund, der die anziehende Mainstadt besucht, gerne des vorliegenden Büchleins sich bedienen, das nach eigener Angabe nichts weiteres beansprucht, als ein brauchbarer Führer durch das ehrwürdige Gotteshaus zu sein. Dieser Aufgabe entsprechend, werden all die alten und neuen Kunstwerke des Domes, der nach dem Brande d. J. 1867 eine gründliche Restaurierung erhielt, verzeichnet und kurz geschildert. Die ursprünglichen Denkmäler sind leider nicht sehr zahlreich; viele der gotischen Altäre wurden auswärts erworben und stehen demnach mit Frankfurts früherer Kunst in keinem Verbande. Dafür zeigt der neue, reiche Wandbilderschmuck (nach den Entwürfen von Ed. v. Steinle) um so enger mit Frankfurts Geschichte und Kunstleben rühmlich sich verknüpft. Wer eingehender mit der Baugeschichte sich vertraut machen will, greife nach den Publikationen von K. Wolf und A. M. Benevolus, die auch dem vorliegenden Dom-Führer zur verlässigen Grundlage gedient haben. M. F.

Eastlake, Charles Lock. Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei. Ins Deutsche übertragen von Dr. Julius Hesse. Wien und Leipzig, A. Hartleben. 21 Bogen, Groß-Okt. In Farbendruck-Umschlag geh. 7.50 M., eleg. geb. 9 M.

Der Zweck des Buches ist, die Tatsachen und Quellen so weit wie möglich bekannt zu machen, so daß man sich eine richtige Vorstellung von Ursprung und Zweck der beschriebenen Verfahren bilden und den Einfluß selbst einer primitiven Technik beurteilen kann. Die Übersetzung ist leider an einigen nicht unwichtigen Stellen nicht getreu genug. K. H.

DER PIONIER

MONATSBLÄTTER FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jahresabonnement inkl. Frankozustellung M. 3.—.

Inhalt des 9. Heftes:

Über Glockenstühle und Türme. Von Hugo Steffen. — Von den Ausstellungen dieses Jahres. — Anregungen und Mitteilungen. — 6 Abbildungen.

Redaktionsschluß: 15. Mai.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Mehr als je wechseln die großen Serienausstellungen einander ab, so daß nur für ganz vereinzelt vortreffliche Werke die Aufmerksamkeit geweckt wird. Karl Blos füllte einen ganzen Saal mit seinen Bildern aus allen Zeiten seines Schaffens. Wir kennen ja schon die meisten seiner Schöpfungen von den großen Ausstellungen her; immerhin ist es erfreulich, an der Hand des einzelnen den Werdegang des nunmehr völlig gereiften Künstlers kennen zu lernen. Eine abgeklärte Ruhe und gewisse kühle Vornehmheit liegt als zarter Hauch über allen diesen Interieurs, Studienköpfen und Porträts, die bravourmäßige Behandlung der Technik, das wilde Draufgängertum ist hier nirgends zu finden; da schützt den Künstler seine heilige Scheu vor der Zeichnung und dieses gewissenhafte Festhalten der Form, das Bestreben, in zielbewußten Linien den Dingen Verkörperung zu geben und dies alles sogar der Malerei mehr oder weniger unterzuordnen, gibt den Bildern und Studien Blos' etwas Klassisches, das an die alten Meister erinnert. Köstlich sind das hübsche Schwarzwaldmädchen, der Wanderer, die Geigenspielerin, vor allem einige Bildnisse, unter denen sein Selbstporträt mit am feinsten gelungen ist.

Von Otto Strützels feinsinniger Auffassung der oberbayerischen Landschaft ist an dieser Stelle schon mehrfach die Rede gewesen, das Isartal, dann Dachau und Schleißheim ist seine Domäne, und hier wieder vertieft er sich gern in den Zauber vormärzlicher Tage, wenn das Grün eben zu sprossen und zu keimen beginnt. Eine solche großzügige Landschaft war wieder unter den zahlreichen sonstigen Motiven mit das Beste und Ergreifendste.

Auch eine Erinnerung an die Diez-Schule bedeutete die umfangreiche Ausstellung des bisherigen Lebenswerkes W. Räubers. Er ist heute als Sechziger zum erstenmal in dieser Weise aufgetreten und das mit einem vollen Erfolg. Welch ungeheurer Reichtum von Können steckt doch in diesen Porträts, die Räuber schon als Akademiker gemalt, an Reifheit und Abgeschlossenheit sind sie alten Meistern gleichzustellen. Wir haben schlechterdings heute wenige Künstler, die ein Bildnis von solcher Feinheit der Zeichnung, der Farbe und des Tones zu malen verstehen, wie etwa das Bildnis der Mutter des Künstlers, oder dasjenige seines Bruders, das des Studenten in gesticktem Cerevis, dann das Porträt des Kommerzienrates Schichau, die vornehmen, eleganten Frauenbildnisse, u. a. die Gattin Heinrich Knotes. Auf historischem Gebiete, dem heute längst verpönten, bewundert man mit Fug und Recht ›Die Einnahme von Magdeburg durch den großen Kurfürsten‹ ein der Berliner Nationalgalerie gehörendes Bild, das trotz seiner unendlich vielen Einzelheiten im Gesamtton als ein einheitliches Ganzes erscheint. Wer würde heute sich noch die Zeit nehmen, ein solches Werk zu beginnen? Unsere rasch fertigen Maler nehmen sich überhaupt keine Zeit mehr, ein Bild ausreifen zu lassen. Diesem Historienbilde schließen sich noch mehrere an, wie ›Der Tod Gustav Adolfs‹, dann die reisenden ›Kaufleute aus alter Zeit‹ etc. Allbekannt ist ja ein Hauptwerk des Künstlers, »der hl. Hubertus«, das ihn auch von einer freien, unabhängigen Seite zeigt und die Qualitäten der Diez-Schule ohne Schaden vermissen läßt.

Max Gaisser brachte eine reiche Ausbeute von reizenden Motiven und Studien aus Brügge und Umgebung, die so recht erkennen lassen, welche Fülle von Schönheiten in den idyllischen Städtchen Altflanderns verborgen sind. Mit überraschender Sicherheit hat Gaisser das Gute und Schönste hervorgeholt und in liebevoller Beobachtung, durchdrungen von poesievollem Geiste, kleine Perlen delikater Malerei geschaffen.

Damit auch der Patriotismus in der Kunst zum Ausdruck gelange, stellte man die zehn Schlachtenbilder aus, die vom Prinzregenten dem Armeemuseum gestiftet wurden. Es sind dargestellt die Heldentaten der Max-Joseph-Ritter im letzten Kriege, ferner diejenigen des Prinzen Leopold und des Generals von Nagel. Mit gewissem illustrativen Geschick, das hier nicht zu umgehen ist, wurden die Ereignisse geschildert, vielmehr erzählt und keiner der Verfertiger konnte den Dingen einen größeren monumentalen Gehalt, der auch im kleinen Maßstab möglich ist, verleihen. Gerade solche Themata könnten durch hohe Auffassung nicht allein gerettet, sondern für unser heutiges Kunstgefühl genießbar gemacht werden. Als Maler der Bilder sind zu nennen: Ludwig Putz, Karl Becker und Anton Hoffmann.

In den anderen Sälen erfreuten in gleicher Woche ein großes Bild aus dem Moos von Josef Wenglein, Landschaften von Hans Klatt, Tiedjen und Felix Eisengräber.

Im Zusammenhang mit der Propaganda für die Gründung eines zoologischen Gartens in München wurde auch eine Ausstellung veranstaltet mit dem Motiv: „Das Tier in der bildenden Kunst". Es sollte in erster Linie die große Bedeutung der Errichtung eines Tiergartens für die Kunst der Tierbildnerei festgelegt werden. Und in der Tat, es gibt heute eine umfangreiche Zahl Künstler, die sich ausschließlich dem Studium des Tieres widmen und auch Freunde für ihre Arbeiten finden, man denke nur allein an H. v. Zügel und seinen großen Kreis der Nachahmer. Die Ausstellung war recht mannigfaltig und frisch, es war unendlich viel zusammengetragen, ja sogar zu viel, so daß eine klare Übersicht über die einzelnen Kunstziele auf diesem Gebiete nicht recht ersichtlich war. Neben der reinen Öl- und Aquarellmalerei kam auch die Zeichnung, der Holzschnitt, der Steindruck, vor allem auch die Plastik zu Wort, bis zur Porzellan- und Fayencegruppe. Unter den Malereien ragte selbstverständlich H. v. Zügel hervor, mit Löwen, Tiger und Geflügel, die gewissermaßen als Programmbilder zu betrachten waren. Über die Kunst dieses Meisters noch heute sich zu äußern, ist überflüssig, wir kennen ihn alle und wissen auch, daß seine jetzige Manier nicht gerade im günstigen Sinne seine frühere Art des Sehens und Malens übertrifft.

Charles Tooby, ein sehr gewandter und geschikter Vertreter des Tierfaches, haben wir an einer anderen Stelle dieser Zeitschrift schon eingehender erwähnt. Wilhelm Kuhnert und Richard Friese waren als Berliner Gäste mit Löwen- und Elefantenbildern vertreten. Von Bruno Liljefors, den wir ebenfalls schon bei Gelegenheit seiner Kollektivausstellung würdigten, sahen wir aus der Galerie Th. Knorr: ›Jagende Hunde im Schnee‹ und eine vortreffliche ›Auerhenne‹. Diesem ausländischen Künstler folgten dann der ganze Stab der Zügel-Schüler, ferner Schramm-Zittau, Tiedjen, Thomann, Otto Strützel, Kerschensteiner, P. Neuenborn, A. Bachmann, H. Urban, E. Oßwald, I. B. Neuhaus, H. v. Hayeck, D. Holz, H. Gräßel, v. Maffei, H. Linde, M. Feldbauer, C. Thallmaier, B. Willmann, P. Leuteritz usw., die alle mit hervorragenden Leistungen da waren.

Neben einer trefflichen Kollektion idyllisch liebenswürdiger Landschaften von Rudolf Sieck, die in ihren zarten Tönen etwas Traumverlorenes haben, trat als Gegensatz der norddeutsche Landschafter Karl Heßmert auf. Eine kraftvolle, mehr herbe als derbe Art bekundet alles, was unter seinen Händen

entsteht, namentlich sind die Winterbilder von einer Frische und Unmittelbarkeit, wie wir sie nur bei einigen hervorragenden Schweden wiederfinden. Nur die Fülle des Gleichmäßigen ließ nicht die volle Freude in diesen prächtigen Stücken aufkommen.

Zwei Nachlässe ließen erkennen, daß die Welt in der Schätzung der Werte manchmal ungerecht ist. Sowohl bei M. Schaltegger als auch bei A. Marcks fanden sich Arbeiten, die auf ein hohes künstlerisches Niveau hinweisen. So manches Bildnis des ersteren, wie so manche wundervoll gezeichnete Landschaft des letzteren dürfte einer Galerie zur Zierde gereichen und doch waren beide Künstler trotz ihrer Fähigkeiten wenig bekannt und begehrt, weil beide auch im Leben bescheiden vornehme und ruhige Naturen waren, die sich im Wettkampfe nicht vordrängen wollten noch konnten.

Auch der Nachlaß V. Carstens zeigte deutlich, wie viel echtes und schönes Künstlertum hier verborgen ruht. Carstens war ja wohl von den Ausstellungen her nur als Stillebenmaler gekannt, ein Gebiet, das ihn nicht vollständig charakterisiert. Weit höheres Können und edleren Geschmack offenbarte er in den feingetönten Innenräumen alter Schlösser, Klöster oder Edelsitze, die einen an wahre Kostbarkeiten gemahnenden Schmelz besitzen und nicht für heute, sondern für alle Zeiten sichere Werte genannt werden können.

Edmund Steppes, dessen stilistische Technik uns schon länger vertraut ist, erscheint seit langem wieder einmal mit einer größeren Anzahl von Gemälden, die seine im Gegensatz zur modernen Kunst gerichtete Art wieder deutlich zeigt und sagt, daß eine Vertiefung des seelischen Gedankens oder die Versymbolisierung der Realität uns mehr bedeutet als eine Naturabschrift, wenn sie auch noch so geschickt ist. Freilich liegt die Gefahr nahe und Steppes entgeht ihr nicht immer, daß ein Mangel des Wahrscheinlichkeitseindruckes sich hier und da bemerkbar macht, zumal dort, wo der Maler inmitten der Natur mit Hilfe nackter weiblicher Schönheit Symbolisches auszudrücken versucht. Man hat hier das Gefühl, daß der organische Zusammenhang fehlt. Die Landschaften für sich allein sind dagegen einheitlicher und von höherem Schwung, von der Art des Hans Thoma, O. Lang und Lugo, mit welcher die seine verwandtschaftliche Züge aufweist.

Von weiteren drei größeren Kollektiv-Ausstellungen der Maler Karl Reiser, Arnold Bauer und M. E. Giese interessierte letztere am meisten. Karl Reiser ist zwar ein starkes Talent, das manch gute, ja vortreffliche Ansätze zeigt, aber sich allmählich in billige Wiederholungen verliert, die schließlich auf ein einmal geglücktes Rezept hinauskommen. A. Bauer arbeitet zu sehr auf rein dekorativ künstlerische Wirkung hin und ist nicht imstande, viel Innerliches zu geben. Giese als der stärkere Könner jedoch vereinigt beides. Seine prächtigen, großzügigen Aquarelle, die mit einer unglaublichen Sicherheit gemalt sind, verraten ein inneres, heißes, temperamentvolles Leben. Alles wird unter seiner Hand lebendig, da prickelt und sprudelt die Farbe nicht allein, sondern sie versetzt hier in tiefernste, dort in heitere Stimmung, die fesselt und mit sich zieht. Von gewaltiger Kraft sind einige Motive von der bayerischen Hochebene und aus dem so malerisch entzückenden Wollin. Auch die großen Ölgemälde, Schneelandschaften, sind von ungewöhnlicher Schönheit, namentlich gehört das Hafenbild mit der dunklen Luft nicht nur zu dem Besten, was Giese gemalt, sondern überhaupt zu dem Besten der modernen Malerei, wenn man den monumentalen Ausdruck in der Landschaft in Betracht zieht.

Franz Wolter

DANZIGER KUNSTBRIEF

An der diesjährigen Sammelausstellung im Stadtmuseum waren wiederum Vertreter aller Gegenden und Richtungen Deutschlands beteiligt, vor allem naturgemäß die Berliner Secession in ihren Häuptern, aber auch München, Dresden u. a. Da deren Werke meist schon auf anderen großen Ausstellungen gewesen sind und in der »Christl. Kunst« von dorther Besprechung gefunden haben, erübrigt sich eine solche an dieser Stelle. Nur auf Werke hiesiger Herkunft, die einen großen Teil der Ausstellung einnahmen, sei kurz eingegangen.

A. von Brandis ist mit mehreren Werken, besonders Interieurs, vertreten. Die meisten sind in Charakter und Ton der von früher her bekannten gehalten. Als Meister dieser Gattung zeigt er sich von neuem in einem »Rokokogartenhaus«, das auf einen originellen und sehr wohltuenden Farbenakzent, ein leuchtendes Grau, abgestimmt ist. Durch Brandis sind die Interieurs jetzt in Danzig stark in Übung gekommen. Seine Schule versuchte sich in denselben mit verschiedenem Erfolg. Darunter verdient Georg Muttray genannt zu werden, ein verheißungsvolles Talent. Wenn seine anderen Arbeiten noch den Stempel des Suchens, des Unfertigen an sich tragen, so ist das »Innere der Marienkirche« eine sehr beachtenswerte Leistung. Sie beweist, daß der junge Künstler den Erscheinungen mit eigenem Blick gegenübersteht. Dasselbe gilt in landschaftlicher Hinsicht in etwa auch von Th. Urtnowski. Wie ein echter Künstler über den Stoff sich zu erheben, ist so manchen von den hiesigen Landschaftern und Landschafterinnen nicht gegeben. Einen großen Zug dagegen sieht man bei dem Berliner R. Hellgrewe, einem Westpreußen von Geburt, der sich seine Motive aus der in dieser Beziehung noch gar nicht ausgenutzten Tucheler Heide holt. Seine Landschaften sind malerisch tüchtig, dabei Bilder, die man ihres vorzüglichen Stimmungsgehaltes wegen liebgewinnt. Gute Veranlagung zum Porträt spricht aus einem Damenbildnis von Wobeser, dasjenige des Geheimrats Doehn von Laasner erreicht kaum einen wohl zu verlangenden Durchschnitt. W. Stryowski, der Repräsentant der alten Danziger Künstlerschaft, bleibt in seinem »Altweibersommer« und »Peter dem Großen in Danzig« seinen alten Idealen treu, hat sich jedoch den Errungenschaften der neuen Weise in der Form nicht ganz und gar verschlossen.

Religiöse Malerei ist auf der Ausstellung fast gar nicht vorhanden. Unter mehr als 500 Gemälden sind drei, die überhaupt einen religiösen Vorwurf haben. Davon kann man noch eins getrost ausnehmen, denn H. Lietzmann, der Maler des »heiligen Sebastian«, hat schwerlich ein Heiligenbild, vielmehr einen männlichen Akt malen wollen. »Simeon im Tempel« von Ernst Pfannschmidt zeigt in Komposition, Gewandung und Beleuchtung direkte Anlehnung an ein gleichnamiges Werk Rembrandts, ohne jedoch den Ehrgeiz zu haben, ihm an Feinheit des Kolorits usw. auch nur entfernt nahe zu kommen. Hermann Pohles betender Einsiedler-Aszet fällt auf durch sein intensives gelb-rotes Kolorit, ist aber eine tief empfundene Arbeit. Zu dieser kleinen Gruppe der religiösen Kunst — wohl der kleinsten von allen auf den bisherigen 39 Danziger Sammelausstellungen — gehört noch ein Christuskopf von Boeltzig aus der plastischen Abteilung.

Ziemlich gleichzeitig mit dieser Ausstellung fand eine solche von alten kunstgewerblichen Gegenständen aus Danziger Privatbesitz statt. Sie wurde veranstaltet vom Verein zur Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler in Gemeinschaft mit der Danziger Goldschmiedeinnung, die zu dieser Zeit (Mai 1909) ihr

fünfhundertjähriges Jubiläum beging. Die Danziger Privat-Aktien-Bank stellte hierzu eine Etage ihres Hauses zur Verfügung. Als späteste Zeitgrenze wurde das Jahr 1850 festgesetzt. Wenn die Veranstaltung, zu der übrigens kunstgewerblicher Besitz von hiesigen Kirchen zugezogen wurde, auch auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen konnte — die Vorbereitungen waren etwas überhastet — und auch nichts Neues bot, so war es doch für weitere Kunstkreise von Interesse, zu sehen, was die hiesigen Privathäuser aus früherem Reichtum an kunstgewerblichen Gegenständen in die Gegenwart hinübergerettet haben. Auch wird, den Intentionen der Aussteller entsprechend, der Sinn für Wertschätzung, Schonung und Erhaltung derselben neue Anregung erhalten haben.

Es drängt sich hierbei eine sehr naheliegende Frage auf. Sollte es einem von unseren Kunstvereinen nicht möglich sein, auch alte Malerei aus dem Privatbesitz auf einer Ausstellung zu vereinigen? Freilich wären dabei ungleich größere Schwierigkeiten zu überwinden. Aber ein solches Unternehmen würde auch noch größerem Interesse begegnen und wahrscheinlich zur Erweiterung unserer recht mangelhaften Kenntnis der alten Danziger Maler führen. [1]) B. Makowski

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausstellung bayerischen Porzellans des 18. Jahrhunderts. Das Bayerische Nationalmuseum beabsichtigt — in Verbindung mit dem Bayer. Verein der Kunstfreunde (Museumsverein) — in der Zeit von Ende Juli bis Mitte September ds. Jrs. eine Ausstellung bayerischen Porzellans des 18. Jahrhunderts zu veranstalten. In Betracht kommen also in erster Linie die Manufakturen Nymphenburg, Frankenthal, Zweibrücken, sowie Ansbach. Wenn auch im wesentlichen nur Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts zur Ausstellung gelangen sollen, so kann bei Nymphenburg die Grenze weiter — etwa bis 1830 — gesteckt werden. Dabei soll die figürliche Plastik besonders bevorzugt werden. Der Kgl. Hof in München, verschiedene namhafte Museen außerhalb Bayerns und zahlreiche Privatsammler haben bereits ihre Unterstützung zugesagt. Sammler, die noch keine Einladung erhielten und auszustellen bereit wären, werden von der Direktion des Bayer. Nationalmuseums um direkte Anmeldung ersucht. Das Museum trägt sämtliche Fracht- und Versicherungskosten. Für die Sicherheit der Objekte in den dem Museum angegliederten Ausstellungsräumen gegen Beschädigung, dann gegen Diebs- und Feuersgefahr ist in weitestgehendem Umfange Fürsorge getroffen. Die für die Ausstellung bestimmten Stücke sollen bis spätestens Mitte Juli lfd. Jrs. an das Bayerische Nationalmuseum abgeschickt werden.

X. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München. Das internationale Preisgericht hat seine Tätigkeit beendet. Dasselbe setzte sich zusammen wie folgt: Vorsitzender: Prof. Albert von Keller, Maler; Schriftführer: Franz Wolter, Maler. Vertreter fremder Nationen: Belgien: Graf Jacques de Lalaing, Maler und Bildhauer; Bulgarien: Prof. von Petersen, Maler; Dänemark: C. M. Soya-Jensen, Maler; Italien: Prof. Comm. Gerolamo Cairati, Maler; Niederlande: A. M. Gorter, Maler; Rußland: Emil von Wiesel, Maler; Schweden: Emil Österman, Maler; Schweiz: Prof. Wilhelm L. Lehmann, Maler; Charles Giron, Maler; Spanien: Joseph Michael Holzapfl, Maler und Radierer; Türkei: Richard Groß, Maler; Ungarn: Fritz Strobentz, Maler; Münchener Künstler-Genossenschaft: Hofbaurat Eugen Drollinger, Architekt; Prof. Adolf Echtler, Maler; Oswald Gottfried, Maler; Prof. Eugen Hönig, Architekt; Hermann Knopf, Maler; Georg Lindner, Architekt; Alois Mayer, Bildhauer; Wilhelm Menzler, Maler; Georg Mühlberg, Maler und Graphiker; Heinrich Rettig, Maler; Ludwig Sand, Bildhauer; Konrad Strobel, Xylograph; Hans Stubenrauch, Maler und Graphiker. Münchener Secession: Prof. Cipri Adolf Bermann, Bildhauer; Hans Borchardt, Maler; Akademieprofessor Angelo Jank, Maler; Richard Winternitz, Maler. Luitpoldgruppe: Prof. Fritz Baer, Maler; Karl Küstner, Maler. Künstlerbund »Bayern«: Prof. Karl Blos, Maler. Berlin: Prof. Hans Hermann, Maler. Es wurden 29 goldene Medaillen I. Klasse und 135 goldene Medaillen II. Klasse zuerkannt. Außer Wettbewerb standen Frankreich und Österreich. Goldene Medaillen I. Klasse erhielten: Münchener Künstler-Genossenschaft mit Deutschland: Malerei: Max Gaisser, Otto Strützel, Alois Erdtelt, Franz Grässel, Eugen Bracht. Secession: Malerei: Rudolf Schramm-Zittau, Max Slevogt, Hermann Gröber. Bildhauerei: Hermann Hahn, Hugo Lederer. Luitpoldgruppe: Malerei: Walter Thor. Künstlerbund »Bayern«: Malerei: Georg Schuster-Woldan. Künstlervereinigung »Scholle«: Malerei: Fritz Erler. Rußland: Malerei: Michael Nesterow, Stephan Kolesnikow. Italien: Malerei: Umberto Coromaldi, Leonardo Bazzaro. Bildhauerei: Gaetano Cellini. Belgien: Malerei: Alexander Struijs. Bildhauerei: Viktor Rousseau. Schweiz: Malerei: Albert Welti. Dänemark: Malerei: Vilhelm Hammershoi, Viggo Johansen. Schweden: Malerei: Carl Larsson. Anders Zorn. Holland: Malerei: Marius Bauer. Ungarn: Malerei: Izsák Perlmutter. Spanien: Malerei: Manuel Benedito-Vives, Enrique Martinez-Cubells y Ruiz. Goldene Medaillen II. Klasse erhielten Münchener Künstler-Genossenschaft mit Deutschland: Malerei: Frank Kirchbach, Alexander Fuks, Georg Schildknecht, Oskar Freiwirth-Lützow, August Kühles, Georg M. Meinzolt, Fritz Bayerlein, Leopold Schmutzler, Julius Schrag, Franz Multerer, Max Hartwig, Rudolf Schulte im Hofe, Hermann Fenner-Behmer. Wilhelm Claudius, Ferdinand Dorsch, Andreas Dirks, Karl Kayser-Eichberg, Arthur Schüler, Hans Looschen, Paul W. Ehrhardt, Rudolf Weber. Bildhauerei: Eduard Beyrer; Wilhelm Haverkamp, Walter Mettler, Franz Prittel, Christian Plattner. Vervielfältigende Künste: Joseph Neumann, Dr. Otto Gampert, Paul Leuteritz, Franz August Börner, Johann Karl Becker-Gundahl, Ludwig Bolgiano. Architektur: Franz Brantzky. Secession: Malerei: Paul Crodel, Theodor Hummel, Hermann Eichfeld, Karl Piepho, Charles Tooby, Ernst Oppler, Albert Weißgerber, Hermann Pleuer, Joseph Oppenheimer, Joseph Damberger, Ernst Burmester, Friedrich Eckenfelder, Fritz Burger, Max Feldbauer; Bildhauerei: Erwin Kurz, Alexander Oppler, Ulfert Janssen, Theodor von Gosen, Bernhard Bleeker, Eduard Zimmermann, Heinrich Jobst. Luitpoldgruppe: Malerei: Joseph Andreas Sailer, Rudolf Bernard Willmann, Wenzel Wirkner, Heinrich Brüne, Wilhelm Löwith, Ernst Gerhard. Künstlerbund »Bayern«: Malerei: Fritz Rabending, Fritz Kunz, Klaus Bergen, Rudolf Sieck. Künstlervereinigung »Scholle«: Malerei: Gustav Bechler, Erich Erler. Rußland: Malerei: Abram Archipow, Witold Bialgnitzky-Birulia, Sergei Winogradow, Gabriel Goreloff, Stanislaus Jukowsky, Constantin Krijitzki, Wladimir Makowski, Nicolaus Petrow, Nicolaus Feschin, Nicolaus Chimona, Alexander Muraschko, Georg Bobrowsky, Gerassim Golowkoff. Italien: Malerei: Giuseppe Giusti, Giuseppe Casciaro, Giuseppe Carozzi, Pietro Chiesa, Cesare Maggi, Salvatore Marchesi, Ulisse Caputo, Giorgi Belloni. Vervielfältigende Künste: Vico Vigano. Bildhauerei: Arturo Dazzi, Elenteris Riccardi, Ginsseppe Romagnoli, Bassano Danielli. Belgien: Malerei: Alfred Napoleon Delaunois, Franz van Holder, Henry Cassiers, Richard Baseleer; Bildhauerei: Josue Dupon. Schweiz: Malerei: Edmond Vallet, Gu-

[1]) Vgl. H. 9, Beil.

stave Jeanneret, Adolf Thomann, Ernst Würtenberger, Alfred Rehfous, Giovanni Giacometti, Paul Perrelet. Bildhauerei: Charles Amgst, August Heer. Dänemark: Malerei: Hermann Albert Vedel, Fritz Syberg, Michael Therkildsen. Bildhauerei: Rasmus Harboe. Schweden: Malerei: Gustaf Adolf Fjaestad, Wilhelm Behm, Emerik Stenberg, Karl Johansson, Bildhauerei: Gottfrid Larsson. Holland: Malerei: Derk Wiggers, Johannes Akkeringa, Martin Monickendam, Hendrik Haverman, Theodor van Hoytema, Jan Hoynck van Papendrecht. Bildhauerei: Charles van Wyk. Bulgarien: Malerei: Jaroslav Vesin. Ungarn: Malerei: Tivadar Zemplényi, Lajos Márk, Andor Boruth, Aladar Edvi-Illes. Bildhauerei: Ödön Szamovolszky. Türkei: Malerei: Osman Hamdi Bey, Chewket Bey. Spanien: Malerei: José Maria Lopez-Mezquita, José Maria Rodriquez-Acosta, Antonio Ortiz-Echagiie, Salvador S. Barbudo, Valentin Zubiaurre.

München. Am 23. Mai wurde das Denkmal für Max von Pettenkofer in den Anlagen des Maximiliansplatzes, gegenüber dem Denkmal Liebigs, feierlich enthüllt. Der Entwurf stammt von Rümann, nach dessen Tod es Alois Mayer vollendete.

München. Geheimrat Dr. Franz Ritter von Reber dahier tritt mit Wirkung vom 1. Juli in den Ruhestand. Bei diesem Anlaß wurde ihm in Würdigung seiner vorzüglichen Dienstleistung der Verdienstorden vom hl. Michael 2. Klasse mit Stern verliehen. Geheimrat von Reber ist ein ausgezeichneter Fachmann, der sich um die Kunstwissenschaft und in seiner mehr als dreißigjährigen Wirksamkeit als Vorstand der staatlichen Gemäldesammlungen auch um diese hohe Verdienste erwarb. — Zum Direktor der staatlichen Galerien wurde der frühere Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Geheimer Regierungsrat Dr. Hugo von Tschudi ernannt.

Der Landschaftsmaler Fritz Overbeck ist am 8. Juni in Bröcken unweit Worpswede gestorben. Er war am 15. Sept. 1869 in Bremen geboren.

Professor Gebhard Fugel malte für die Stadtpfarrkirche St. Moriz in Augsburg ein Brustbild des hl. Johannes Nepomuk.

In der Hofglasmalerei C. de Bouché zu München wurde kürzlich eine romanische Fenstergruppe vollendet, welche der Deutsche Kaiser für die neuerbaute Kirche zu Halesund in Norwegen stiftet. C. de Bouché erhielt vor einigen Monaten auch den Auftrag, das Kolossal-Westfenster des Domes zu Metz zu rekonstruieren, das um 1375 von Hermann von Münster gefertigt wurde.

Berlin. Der Wettbewerb für Möbelgruppen, den der Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin erlassen hatte, hat sechs Preise zu insgesamt 1200 M. und 29 Ankäufe im Betrage von 1740 M., im ganzen also eine Verteilung von 2940 M. an die Bewerber ergeben. Eingegangen waren im ganzen 361 Entwürfe.

Paderborn. Hier soll der Dichterin Luise Hensel ein einfaches, würdiges Denkmal errichtet werden.

Wien. Anläßlich der 35. Jahresausstellung im Künstlerhaus erhielt Franz Wille (Düsseldorf) die große goldene Staatsmedaille, Joseph Faßnacht (München) für seine Marmorgruppe »Mutterglück« die kleine goldene Staatsmedaille.

Maler Joseph Huber-Feldkirch wurde nach Düsseldorf berufen, um einen wichtigen Posten zu übernehmen.

AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNST IN BRESLAU

Die Direktion des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer (Prof. Dr. K. Masner) versendet zugleich mit Anmeldeformularen folgendes:

Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer veranstaltet aus Anlaß der in Breslau am 29. August bis 2. September tagenden 56. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands und im Einverständnis mit der Leitung dieser Tagung vom 22. August bis 12. September eine Ausstellung kirchlicher Kunst. Sie gliedert sich in zwei Abteilungen: A. Beispiele alter kirchlicher Kunst aus Schlesien, B. Beispiele heutiger kirchlicher Kunst.

Für die Abteilung A ist von Goldschmiedearbeiten die Ausstellung des sonst nur kleineren Gruppen von Besuchern zugänglichen Breslauer Domschatzes in Aussicht genommen, da das Museum im Jahre 1905 in einer großen Goldschmiedekunstausstellung fast den gesamten alten kirchlichen Besitz unserer Provinz an diesen Arbeiten vorgeführt hat. Doch sollen einige wenige der wichtigsten dieser Arbeiten auch diesmal wieder herangezogen werden. Außer dem großen Saal des Museums, der eine ständige Ausstellung kirchlicher Kunst an sich bedeutet, werden wertvolle kirchliche Gemälde, Paramente, Schnitzereien, Miniaturen, Bucheinbände usw. die Ausstellung des Domschatzes ergänzen. Vielleicht gelingt es auch in einer besonderen kleinen Abteilung durch eine Zusammenstellung von »Beispielen und Gegenspielen« auf die Fehler hinzuweisen, die leider noch immer bei der Restaurierung alter kirchlicher Kunstwerke gemacht werden.

Angebote von wirklich wertvollen künstlerischen Leistungen für diese Abteilung sind uns bis spätestens den 8. August sehr willkommen. Hin- und Rücktransportkosten trägt das Museum, ebenso die Versicherung während der Ausstellung.

Abteilung B will sich nicht auf die kirchlichen Kunstschöpfungen der Neuzeit in Schlesien beschränken, sondern auch auswärtige Künstler und Kunstanstalten heranziehen, deren Arbeiten auf die Produktion unserer Provinz auf diesem Gebiete anregend und befruchtend wirken können. Denn entscheidend für die Aufnahme in diese Abteilung sind nur die künstlerischen Qualitäten der Arbeiten. Die Weite des Gebietes im einzelnen hier zu charakterisieren, erübrigt sich.

Mit Rücksicht auf den sehr beschränkten Raum, der dem Museum für die Ausstellung zur Verfügung steht, werden in diese Abteilung nur Arbeiten von Ausstellern aufgenommen, die von der Direktion des Museums dazu aufgefordert worden sind.

Diese Aussteller zahlen keine Platzmiete, tragen aber, wenn nicht anders vereinbart wird, die Transport- und Versicherungskosten und zahlen von Verkäufen während der Ausstellung 10% an das Museum.

DER PIONIER

MONATSBLÄTTER FÜR CHRISTLICHE KUNST

Jahresabonnement inkl. Frankozustellung M. 3.—.

Format und Ausstattung vorliegender Zeitschrift, zu der er eine willkommene Erweiterung bildet.

Inhalt des 10. Heftes:

Kirchenheizung, ein Erfordernis unserer Zeit. Von Architekt Hugo Steffen. — Maueranstriche. — Wichtige Aufgaben. — 4 Abbildungen.

Redaktionsschluß: 15. Juni.

WETTBEWERB

für eine neue katholische Kirche mit Turm und Pfarrhaus in Memmingen

Zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau einer katholischen Kirche mit Turm und eines katholischen Pfarrhauses in Memmingen (Bayern) eröffnet die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München im Namen des katholischen Kirchenbauvereins Memmingen unter den ihr angehörigen Architekten einen Skizzenwettbewerb, und zwar unter folgenden Bedingungen:

1. Lage des Bauplatzes für Kirche und Pfarrhaus: Die für den Zweck erworbenen Grundstücke liegen im Westen der Stadt und sind im Lageplan koloriert. (Zu beziehen von der Geschäftstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstr. 6.) Die Kirche soll in die Straßenlängsachse des verlängerten Schweizerberges situiert werden und einen östlichen Haupteingang erhalten; wie sich die Straßenführung um die Kirche dann vollzieht und wie hiernach Bau- und Vorgartenlinien zweckentsprechend abzuändern wären, wird dem Architekten überlassen. Die Situierung des Pfarrhauses wird derart gewünscht, daß die ständigen Wohnräume an den sonnigen Seiten, der Haupteingang gegenüber der Sakristeitüre, also in unmittelbarster Nähe der Kirche zu liegen käme.

2. Bodenbeschaffenheit. Auf ungefähr 1/2 bis 3/4 m Humus folgt eine zwischen 2 bis 4 m schwankende Lehmschichte und hierauf fester tragfähiger Lehmkies. Bei dem in der Nähe befindlichen Rentamtsneubau wurde bereits auf 2 m Tiefe tragfähiger Boden vorgefunden. Das Grundwasser liegt mehr wie 10 m tief, das ganze Terrain außerhalb der Hochwassergefahr.

3. Bauprogramm für die Kirche. Die Kirche soll räumlich bequem so beschaffen sein, daß in derselben ein Hauptaltar und vier Nebenaltäre, 4 bis 6 Beichtstühle, 1000 Sitzplätze für Erwachsene und 500 Stehplätze untergebracht werden können. Die Gänge sollen eine Innenprozession zulassen. Ob eine oder zwei Emporen errichtet werden, bleibt dem Arckitekten überlassen. Oratorien werden freigestellt. Ferner wird gewünscht eine Taufkapelle, eine Gruftkapelle für das hl. Grab, ein Paramentenraum, eine größere und eine kleinere Sakristei und an letzterer ein Abort. Auf Kinderstühle ist nicht Rücksicht zu nehmen, dagegen auf Chorgestühl. Elektrische Beleuchtung kommt zunächst nicht in Betracht; für eine Zentralheizung sind geeignete Kellerräume vorzusehen einschließlich einer Kaminführung.

4. Bauprogramm für das Pfarrhaus. Offene Bauweise; im übrigen gilt die Bauordnung für das Königreich Bayern. Das Gebäude ist ganz zu unterkellern; im Keller sind Wasch- und Schaffräume, von außen zugänglich und von den übrigen Kellerräumen vollständig getrennt unterzubringen; ferner sind Vorrats-, Holz- und Kohlenkeller vorzusehen. Im Hochparterre sind ein heizbares Arbeitszimmer und eine Registratur (je 20—24 qm), ein heizbares Speisezimmer (ca. 35 qm), zwei heizbare Dienstbotenräume (ca. 15—20 qm), ein heizbares Haushaltungszimmer (ca. 25 qm), dann Küche, Speisekammer und Abort mit Toilette vorzusehen. Über dem Hochparterre in einem oder zwei Stockwerken (der Dachraum darf zur Hälfte ausgebaut werden) ist unterzubringen: Die Wohnung des Pfarrers, bestehend aus Studierzimmer, Schlafzimmer, Empfangszimmer, ca. 20 bis 30 qm groß, heizbar und an sonniger Seite. Erwünscht wäre, dem Studierzimmer einen Blick auf die Kirche zu gestatten. Die Wohnung des Bischofs im Anschluß an das Empfangszimmer der Pfarrwohnung mit einem Schlafzimmer, Zimmer des Sekretärs und Dienerzimmer (ca. 20—30 qm) und sämtlich heizbar; ferner ein Badezimmer und ein Abort. Drei Kaplanwohnungen mit je einem heizbaren Wohnzimmer und einem nicht heizbaren Schlafzimmer, 15—20 qm groß, und endlich zwei heizbare Gastzimmer, ca. je 20 qm groß. Kaplanwohnung und Gastzimmer können nach Belieben angeordnet werden. Für die Bischofswohnung kann eine nicht sonnige Seite gewählt werden, da sie nur selten benützt wird. Hofraum und Garten sowie Einfriedung ist vorzusehen.

5. Stil, Bauart. Kirche und Pfarrhaus sind dem Charakter der Stadt anzupassen. Als Hauptbaumaterialien kommen nur Beton und Backsteine in Betracht. Sand- oder Kalksteine existieren in der Gegend nicht und entsprechen auch der heimischen Bauweise nicht.

6. Baukosten. Die Gesamtbaukosten für Kirche mit Turm und Pfarrhaus dürfen ohne innere Einrichtung 250000 M. nicht überschreiten. Die Kostenveranschlagung ist nach Kubikmeter des umbauten Raumes aufzustellen, gemessen von Kellerfußboden bezw. Terrainoberkante bis Hauptgesimsoberkante, und soll bei einfachster Ausstattung der Einheitspreis für die Kirche M. 16.—, für das Pfarrhaus M. 14.— betragen. Die Platzfrage der Kirche ist so zu lösen, daß einer künftigen Erweiterung Rechnung getragen werden kann.

7. Anzahl und Maßstab der vorzulegenden Zeichnungen. Für die Kirche sind Grundrisse unter und über der Empore bezw. über denselben, ein Quer- und ein Längenschnitt, sowie zwei Hauptansichten im Maßstab 1 : 200; für das Pfarrhaus die sämtlichen Grundrisse, ein Quer- und ein Längenschnitt, sowie zwei Hauptansichten im Maßstab 1 : 200, ferner ein Gesamtlageplan Maßstab 1 : 1000 und eine beliebige Gesamtperspektive vorgeschrieben. Auch ist ein Kostennachweis nach Nr. 6 des vorliegenden Ausschreibens beizufügen.

8. Kennzeichen der Arbeiten. Den mit einem Kennwort versehenen Entwürfen ist im verschlossenen Umschlage, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name und Wohnung des Verfassers beizufügen.

9. Termin. Die Projektskizzen sind an die Geschäftsstelle der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, München, Karlstraße 6, einzusenden. Als Einlieferungstermin wird der 1. Oktober 1909, abends 6 Uhr, bestimmt; für auswärtige Einsender gilt das Datum des Aufgabestempels. (Es wird gebeten, die Entwürfe nicht unter Glas zu senden.)

Das Preisgericht fungiert in München.

10. Preise. Als Preise werden festgesetzt: I. Preis M. 1200,—, II. Preis M. 900.—, III. Preis M. 700.—. Dem Preisgericht bleibt es auf einstimmigen Beschluß unbenommen, den Betrag von 2800 M. auf Preise gegebenenfalls auch anders zu verteilen. Ferner soll es dem Preisgerichte vorbehalten bleiben, eine weitere gute Arbeit mit 500 M. zu erwerben. Die preisgekrönten bezw. angekauften Entwürfe gehen in den Besitz des Kirchenbauvereins über; das Urheberrecht bleibt den Verfassern gewahrt.

11. Preisgericht. Das Preisgericht wird gebildet von der »Jury« der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche aus dem Architekten Peter Danzer, Assistent an der Technischen Hochschule in München, den Bildhauern Balthasar Schmitt, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München, und Heinrich Wadere, Professor an der Kunstgewerbeschule in München, den Malern Felix Baumhauer und Joseph Huber-Feldkirch in München, dann den Kunstfreunden Dr. Ludwig Baur, Universitätsprofessor in Tübingen und Dr. August Knecht, Lyzealprofessor in Bamberg, besteht; ferner gehören dem Preisgericht an die Architekten Dr. Gabriel von Seidl, kgl. Professor in München, Stadtbaurat Hans Grässel in München und Architekt Karl Bauer-Ulm in München; dann Herr kgl. Stadtpfarrer Max Rippler in Memmingen als Vorstand des kath. Kirchenbauvereins daselbst, und Herr kgl. Bauführer und Landtagsabgeord-

neter Heinrich Hofstädter in Memmingen. Im Falle der Verhinderung eines der genannten Juroren behält sich die Jury das Recht der Kooptierung eines Ersatzmannes vor. — Ersatzmann für die Vertretung von Memmingen ist Herr Kaufmann Joseph Eisele. Der Kirchenbauvereinsvorstand wird bezüglich der Ausführung eines von der Jury ausgewählten Entwurfes mit dem Preisgericht in Verbindung bleiben, behält sich jedoch die Entscheidung bezüglich der Ausführung vor.

12. Ausstellung der Entwürfe. Nach der Entscheidung des Preisgerichtes werden sämtliche Entwürfe etwa 14 Tage lang in einem noch zu bestimmenden Lokale in München öffentlich ausgestellt. Auch ist eine Ausstellung sämtlicher Projekte in Memmingen, die sich an jene zu München anschließen soll, ins Auge gefaßt.

Die Rücksendung der nicht preisgekrönten und nicht honorierten Entwürfe. Etwaige Reklamationen müssen bis 15. November 1909 angemeldet sein. Von denjenigen Entwürfen, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden die Briefumschläge geöffnet, um die Rücksendung zu ermöglichen, welche nach diesem Termine kostenfrei erfolgt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Erzabt Bonifatius Krug von Montecassino starb am 4. Juli in Montecassino im Alter von 71 Jahren. Er war ein energischer Kunstförderer.

Oesterreichische Gesellschaft für christliche Kunst. Bei dem Preisausschreiben für den Bau einer Pfarrkirche in Rossitz erhielt Prof. Architekt Vincenz Bayer den ersten Preis, den zweiten Baurat Kierstein. Bei der Konkurrenz für ein Wegkreuz, ebenfalls von der Gesellschaft ausgeschrieben, erhielt Bildhauer Franz Kluge den ersten Preis von 1000 Kronen.

K. H.

München. Joseph Albrecht vollendete Ende Juni drei große Gemälde für eine Kirche in Nordamerika; sie schildern die Erscheinung im brennenden Dornbusch, die Parabel vom barmherzigen Samaritan und die Predigt des heiligen Franz Xaver.

Regensburg. Im September wird die St. Blasiuskirche drei große Chorfenster erhalten, entworfen und ausgeführt von Carl de Bouché in München.

Ürdingen am Niederrhein. Der Kirchenbauverein beschloß, das Projekt des Architekten Rummel in Frankfurt a. M. ausführen zu lassen.

Über El Greco. In Toledo ist ein Museum eröffnet worden, das ausschließlich Werke des neuerdings in die erste Reihe aller spanischen Maler gerückten Greco umfassen soll. Die Sammlung ist in einem Hause untergebracht worden, das direkt neben dem liegt, wo der Meister gelebt hat. Man geht mit der Absicht um, auch die in dem städtischen Museum von Toledo aufbewahrten Werke von der Hand des Theotokopoulos in das neue Greco-Museum zu überführen. Wir veröffentlichten im III. Jahrgang eine längere Abhandlung über diesen Meister und zahlreiche Gemälde desselben.

Breslau. Am 28. Juni starb der Kunstschriftsteller Dr. Richard Muther, Professor der Kunstgeschichte, im 50. Lebensjahre.

München. Ergebnis des Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen für ein Polizeigebäude auf dem Areal des Augustinerstockes. Es gingen 80 Projekte ein; von diesen sehen 54 die Erhaltung des Baues der Augustinerkirche vor und nur 26 projektierten an Stelle der Kirche einen Neubau (vergl. Heft 7, Beilage, und Heft 8). Von den 6 Preisen fielen 5 auf solche Projekte, welche die Erhaltung der Kirche wollen. Den 1. Preis (12000 M.) erhielt der Entwurf »Bischofstab« von den Architekten Delisle und Ingwersen (München); den 2. Preis (9000 M.) erhielt »Stadtbild I« von Hessemer und Schmidt (München); ein 3. Preis (6000 M.) fiel auf »Großer Hof« von Architekt Scholer und Professor Bonatz (Stuttgart); ein weiterer 3. Preis fiel auf »Weite Gasse« von Theodor Fischer (München); der 4. Preis (3000 M.) wurde dem Projekt »St. Augustinus« von Professor R. Berndl (München) zuerkannt. Auch das Projekt »Verschlungene Kreise« von Franz Kuhn (Heidelberg) erzielte einen 4. Preis. Zum Ankaufe (je 2000 M.) wurden empfohlen Entwürfe von Oberingenieur Blößner (München), Bauamtsassessor Buchert (München), Professor Emanuel von Seidl (München) und Professor Pützer (Darmstadt).

BÜCHERSCHAU

Braun Joseph S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Teil. Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text. Freiburg i. B., Herder, 1908. 8°, XII und 276 S.

Wenn ein Ordensmann über die kirchliche Bautätigkeit seines Ordens schreibt, wird man dem Werk erhöhtes Interesse entgegenbringen. In die Traditionen des Ordens eingeführt und mit den Ordensgepflogenheiten vertraut, hat er den Vorteil eines tieferen Einblickes in die Absichten im ganzen und die Zweckbestimmungen im einzelnen. Die Jesuitenkirchen in ihrer Gesamtheit sind zudem noch nie Gegenstand eingehender Untersuchung gewesen, um so mehr der Tummelplatz tendenziöser Charakteristik; sie gehören ferner einer Zeit an, deren architektonische Leistungen und Entwicklungslinien mehr als je Gegenstand eifriger Forschung sind. Die Archive der Gesellschaft, Auswärtigen schwer zugänglich, standen dem Ordensmitglied weit offen. Gründe genug, dem Werke alle Beachtung zu schenken. Das Buch umfaßt dem geographischen Umfang nach die bis 1626 ungeteilte rheinische und von da ab die niederrheinische Ordensprovinz. Jene erstreckte sich etwa vom 5.—10. Längen- und vom 48.—53. Breitengrad. Der Verfasser bietet im ersten Hauptteil eine eingehende Topographie der Jesuitenkirchen und geht dabei sehr solid zu Werke; er schafft zunächst für jeden Bau und seine Einrichtung die historische Grundlage und hat hiefür keine Mühe in Aufspürung eines weitzerstreuten archivalischen Materials gespart, selbst nicht in jenen vereinzelten Fällen, wo sorgsame Monographien bereits vorlagen. Sodann gibt er eine ausführliche und exakte Beschreibung der einzelnen Kirchen, ihres Dekors und ihres Mobiliars; diese Beschreibungen beruhen durchwegs auf sorgfältiger, von scharfer Beobachtungsgabe getragener Eigenschau und werden unterstützt durch 81 Abbildungen, meist nach Photographien, die vom Verfasser speziell für seine Arbeit aufgenommen wurden; sie bringen großenteils Neues und sind instruktiv ausgewählt. Den Beschluß jeder Einzelabhandlung bildet eine ästhetische Beurteilung der betreffenden Kirche. So setzt sich dieser Hauptteil aus wohlgeordneten Monographien über die einschlägigen Jesuitenkirchen zusammen. Daran reiht sich als zweiter Hauptteil eine Würdigung dieser Kirchenbauten. Zunächst nach ihren stilistischen und architektonischen Eigentümlichkeiten, wo-

bei zum erstenmal ein bedeutsamer Anlauf genommen wird, das merkwürdige Knorpelornament in seinem geschichtlichen Entstehen und Auftreten zu verfolgen. Als architektonische Eigentümlichkeiten der Jesuitenkirchen bezeichnet der Verfasser die Weiträumigkeit des Mittelschiffs (ist diese wirklich nur den Jesuitenkirchen jenes Gebietes eigen?), die seitlichen Emporen mit Treppentürmen als Zugängen und die Oratorien. Speziell die Langseitsemporen haben die Jesuiten zuerst in Köln eingeführt, angeregt durch lokale, mittelalterliche Vorbilder. Sodann geht die Würdigung über zu entwicklungsgeschichtlichen Fragen und sucht das Verhältnis der Jesuitenkirchen zu einander und zu der zeitgenössischen Kirchenbaukunst ihrer räumlichen Umgebung klarzustellen. Die wichtigen Ergebnisse dieses Abschnittes sind einerseits ein Stammbaum der wichtigeren »gotischen« Jesuitenkirchen (Münster; Tochter: Molsheim; Töchter: Köln, Aachen; Töchter von Köln: Koesfeld, Paderborn; Tochter von Koesfeld: Siegen), anderseits das endgültige Begräbnis der Fabel vom Jesuitenstil für das behandelte Gebiet, nachdem schon Gurlitt, dem in Deutschland allgemeine Zustimmung hierin zuteil wurde, deren Unhaltbarkeit erkannt hatte: »Je nach dem Lande der Erbauung wandeln die Gestaltungen.« Die Jesuiten verhielten sich indifferent gegenüber der Stilfrage; sie schlossen sich der heimischen Bauweise an, machten deren Wandlungen mit und richteten ihr Augenmerk auf die praktische Frage, wie sich mit den vorhandenen Stilformen das Ideal einer Volkskirche verwirklichen lasse. Sehr lehrreich ist in dieser Hinsicht, was die Einleitung über die Betätigung der Bauoberaufsicht durch die Zentralstelle, durch das Generalat in Rom, beibringt, wozu die Ausführungen Brauns in dem Werke seines Ordensgenossen B. Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern der deutschen Zunge 1, 603—607 ergänzungsweise heranzuziehen sind. Darnach haben die Konstitutionen der Gesellschaft zur Frage der Kunstbetätigung überhaupt nicht Stellung genommen, nicht einmal, wie einst der Reformorden der Zisterzienser, in negativen Formulierungen. Dagegen wurde durch die Generalkongregation von 1565 bestimmt, daß die Pläne der neu zu errichtenden Bauten dem General zur Genehmigung vorzulegen seien. Dieser Verfügung kam man auch gewissenhaft nach, jedoch beschränkte sich die in Rom vorgenommene Prüfung, nach Ausweis sowohl der Antwortschreiben aus dem Generalat wie auch der erhaltenen Pläne, auf Fragen der Zweckmäßigkeit und Solidität; in stilistischer und ästhetischer Hinsicht wurde den Bauherren (dem Kollegsrektor und seinen Konsultoren) und den Baumeistern völlig freie Hand gelassen. Der Versuch des Generals Mercurian (um 1575), für den ganzen Orden bestimmte, in Rom angefertigte Idealpläne als verbindliche Vorlagen bei Neubauten vorzuschreiben, scheiterte an der Mannigfaltigkeit der Verhältnisse in den vielen Ländern, über die sich die Gesellschaft ausbreitete. Auch hatte speziell die rheinische Provinz weder eine genügende Zahl von Architekten unter ihren eigenen Leuten, noch zogen die Jesuiten nach Art der Zisterzienser einen Stamm von baugeübten Laienbrüdern heran, so daß also auch von den Meistern und ihren Gehilfen keine festumschriebenen Traditionen auch nur technischer Art überall hätten zur Geltung gebracht werden können. — Der Verfasser hat in der Topographie der Jesuitenkirchen die »gotischen« und die »nichtgotischen« Kirchen zu je einem Abschnitt vereinigt. Es mag ihm dabei die Absicht vorgeschwebt haben, gegenüber dem tendenziösen Erbirrtum, als hätten die Jesuiten geflissentlich und im Dienste der Bestrebungen der katholischen Restauration den Barock begünstigt, nachdrücklichst die Wahrheit ans Licht zu rücken, daß sie sich vielmehr der heimischen, bodenständigen Bauweise bedient haben. In der Tat wirkt die stattliche Reihe der »gotischen« Kirchen wuchtig. Allein nach meinem Empfinden ist diese Scheidung nicht glücklich; sie verwischt und verdunkelt die feinen Übergänge, die fast unmerklich von der Gotik zur Renaissance hinüberleiten. Systematisierung ist gerade bei Schöpfungen von Übergangszeiten eine mißliche Sache. Tatsächlich trägt eben doch bereits die Kirche in Koblenz (1609 ff.) und tragen seit dem Aachener Bau (1618 ff.) alle Kirchen, auch die »gotischen«, nur etwa Paderborn und Bonn ausgenommen, überwiegend Renaissancecharakter zur Schau, schon in der gewiß nicht durch einen Zufall veranlaßten Betonung der Breitendimension (Koesfeld, Höhe zur Breite = 10:9!), ferner in der Vereinheitlichung des Innenraumes durch Herabdrückung der Seitenschiffe zur Bedeutungslosigkeit, sowie vor allem hinsichtlich des Konstruktionssystems, in dem Abschwenken vom Strebebau zum Mauerbau. Aber auch die formalen Einzelheiten sind nicht immer nur nebensächlicher Art; die konsequente Ersetzung des Spitzbogens durch den Rundbogen, der Verzicht auf den Schlußstein und den Strebepfeiler, die Einstellung der Arkadenstützen in der Achsenrichtung der Kirche, die Ersetzung der Dienstbündel durch toskanische Halbsäulen, all das sind so bedeutsame Abweichungen vom gotischen Konstruktionssystem, daß es schließlich gar nicht mehr als ein Widerspruch erscheint, wenn man solchen Kirchen barocke Fassaden vorgesetzt und neben sie den Renaissanceturm mit seinem Prinzip des Stockwerksbaues gestellt hat; es ist eben da auch im Innern der Kirche von Gotik fast nichts mehr zu finden als etwa das Rippengewölbe und dieses nur in der Bedeutung eines rein formalen Elementes, an dessen Stelle vom konstruktiven Standpunkt aus ebensogut, wie es da und dort wirklich der Fall ist, das Gratkreuzgewölbe oder das Tonnengewölbe der Renaissance treten könnte. Freilich, Barockkirchen im Sinne des römischen Barock wären sie auch dann nicht. Eine solche entstand nur in Aschaffenburg (1619f.), jedoch in ziemlich kleinen Dimensionen, während die von dem kurkölnischen Baumeister Franz Heinr. Roth erbaute Kollegskirche in Büren (1745 ff.) den süddeutschen Barock glänzend vertritt und die Düsseldorfer Kirche (1622—29) in der Bauanlage wie in der Stuckdekoration bekanntlich die Hofkirche in Neuburg a. D. kopiert (s. oben II, 214f.). Mit Ausnahme der Aschaffenburger Kirche gehören alle vor dem 18. Jahrhundert entstandenen Jesuitenkirchen des Gebietes einem Mischstil an, der sich nicht in einer kontinuierlich ansteigenden Linie, sondern mit Hebungen und Senkungen dem Barockstil nähert. Man könnte ihn rheinischen Barock nennen und als seine Eigentümlichkeiten neben der Vorliebe für Teilung des Hauptraumes in Schiffe und für Rippengewölbe die Anordnung von Langseitsemporen bezeichnen. An der Dreiteilung des Hauptraumes scheint man grundsätzlich festgehalten zu haben, wohl um sich von der heimischen Bauweise — man wollte ja Volkskirchen bauen, doch wohl auch in dem Sinne, daß sich das Volk darin heimisch fühle — nicht zu weit entfernen; denn es ist doch sehr auffallend, daß keiner der drei aus Bayern stammenden Risse für Köln das einschiffige Barocksystem wiedergibt, das doch damals in der oberdeutschen Provinz schon mehrfach erprobt war. Gerade die Teilung in Schiffe aber ist es, die, obwohl auch dem Barockstil nicht fremd, die traditionelle, mittelalterliche Bauweise selbst da noch nachklingen läßt, wo die Seitenschiffe im Sinne des Barock bereits den Charakter von unselbständigen Nebenräumen angenommen haben. — Dem emsigen Fleiße des Verfassers verdankt die Kunstgeschichte die Feststellung mehrerer bisher unbekannter Baumeister; gerade die hervorragendsten Bauten des Ordens sind nunmehr mit bestimmten Namen verknüpft. Sehr dankenswert ist auch das Eingehen auf die zum Teil bedeutenden und stilistisch interessanten Einrich-

tungsgegenstände, die im 17. Jahrhundert regelmäßig in den Kollegswerkstätten hergestellt wurden, oft unter der Leitung von kunsterfahrenen Laienbrüdern. Man möchte wünschen, einzelne Altäre und Kanzeln in gesonderten Abbildungen größeren Formates vor sich zu haben; so wie sie hier geboten werden, sind sie zum Studium fast unbrauchbar. Dringend zu empfehlen ist im Interesse der Bequemlichkeit, Zeitersparnis und der übersichtlichen Vergleichung die Vereinigung der Tafeln am Schluß statt ihrer Einstreuung in den Text. Mit aufrichtigem Dank das Gebotene hinnehmend, dürfen die Kreise der Kunstforscher und Kunstfreunde mit Spannung der Fortsetzung des gediegenen Werkes entgegensehen.

Prof. A. Schröder

Braun Joseph S. J., Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Mit 73 Abbildungen. Freiburg i. B., Herder, 1907. 8°, XII und 208 S.

Die Arbeitsmethode und die Darstellungsgrundsätze sind die gleichen wie in der oben besprochenen Schrift über die deutschen Jesuitenkirchen. In zwei Abschnitten werden zuerst die gotischen Kirchen, dann die Barockkirchen vorgeführt. Im Gegensatz zur rheinischen Ordensprovinz fanden sich in den belgischen Provinzen einige hervorragende Architekten innerhalb des Ordens. Gleichwohl kam es auch hier nicht zur Ausbildung eines eigenen Jesuitenstiles. Vielmehr geht die Entwicklung von der sehr mächtigen gotischen Bautradition des Landes aus, hält an dieser, von der dem Gesù nachgebildeten Kirche in Douai abgesehen, in der Teilung des Langhauses in Schiffe durchaus und lange Zeit auch in der Konstruktion fest, gibt allmählich den Gewölben und im Zusammenhang damit der Konstruktion des Aufbaues, vor allem aber dem Detail in zunehmendem Maße Renaissance- und Barockcharakter, so daß sich ein belgischer Barock herausbildet, und zeigt sich im übrigen bei aller Mannigfaltigkeit der Gestaltungen darin konsequent, daß die Gesamtanlage durch die Tendenz, Volkskirchen zu schaffen, bestimmt wird, weshalb durchweg Säulen und diese in möglichst weiter Stellung zur Trennung der Schiffe Verwendung finden, während allerdings auf Langseitsemporen fast überall verzichtet wird. Mit aller Bestimmtheit und gestützt auf wichtige Quellenbelege tritt Braun der Tradition entgegen, daß der Entwurf zur Profeßhauskirche in Antwerpen auf Rubens zurückgehe. Beziehungen des belgischen Barocks zur genuesischen Kirchenbaukunst des 16. Jahrhunderts werden in Abrede gestellt. Es ist interessant, die ungemein rasche Entwicklung von den ersten Bauten des Bruders Hoeimaker, die in ihrer Zurückhaltung und konstruktiven Knappheit an die Früharchitektur der Bettelorden erinnern, bis zu den nur etwa 30 Jahre jüngeren glänzenden Bauten des Bruders Huyssens zu verfolgen, der wegen seiner Neigung zu Pracht und Luxus vom Ordensgeneral des Amtes eines Architekten enthoben wurde und doch wieder unentbehrlich war. Von ihm stammt auch die Benediktinerabteikirche St. Peter in Gent. Es sind sehr beachtenswerte Leistungen, die hier zum erstenmal in ihrer Gesamtheit — mit Einschluß auch der zerstörten und der nur geplanten Bauten — vorgeführt und auf ihren Zusammenhang mit der heimischen Kunst geprüft werden.

Prof. A. Schröder

Dürer-Studien. Bemerkungen zu Dürers Leben, Schaffen und Glauben von G. A. Weber, Regensburg, Pustet, 59 Seiten.

Im dritten Jahrgange der Monatsschrift »Hochland« (S. 296 ff.) hat der Kunsthistoriker Alfred Hagelstange an dem bekannten Buche von Weber über Alb. Dürer eine Kritik geübt, der man zwar im einzelnen nicht jede Berechtigung wird absprechen können, an der jedoch eine gewisse ätzende Schärfe des Tones zu bedauern war. In der vorliegenden kleinen Schrift nimmt Weber den ihm hingeworfenen Fehdehandschuh auf. In der Tat gelingt es ihm da und dort, seines Kritikers Hiebe zu parieren oder wenigstens zu entkräften. In anderen Punkten dürfte vor dem Urteil der Öffentlichkeit Hagelstange recht behalten. So, um ein Beispiel herauszugreifen in der Kontroverse über das »leider nackte« Jesuskind auf Dürers »Rosenkranzbild«. Hiei ist, falls man schon einmal diese Sache vorwiegend vom seelsorglichen Standpunkt betrachten will, auch die Entstehungszeit, sowie der Bestimmungsort des Werkes in Betracht zu ziehen. Bei solcher Erwägung — jene Zeit war in solchen Dingen überhaupt nicht so empfindlich wie wir, zumal in Italien — wird auch Weber davon abkommen, nach dieser Seite einen Tadel gegen das Dürersche Jesuskind auszusprechen.

Auch würde das Webersche Buch sicher an Abrundung gewinnen, wenn den Erörterungen über den Lissaboner St. Hieronymus in einer Neuauflage ein verhältnismäßig weniger breiter Platz eingeräumt, und nach Hagelstanges Vorschlag der kirchengeschichtliche zweite Teil von dem rein kunstgeschichtlichen ersten überhaupt losgelöst würde. Ich muß mir versagen, auf die weiteren Punkte des näheren einzugehen. Streitschriften lesen sich unerquicklich und bleiben meist auch etwas Unfruchtbares. Möge der vorliegende Fall hierin eine Ausnahme machen, die Kritik sich auf den Standpunkt stellen, daß durch Vermeidung aller verletzenden Schärfe der Wissenschaft am besten gedient wird, anderseits Prof. Weber die Ausstellungen und Vorschläge Hagelstanges ohne Voreingenommenheit prüfen und »das Gute behalten« resp. die für nächste Auflage seines verdienstvollen Dürer-Buches nutzbar machen.

Damrich

Die ehemalige Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D., ihre Geschichte und Beschreibung. Leben und Werke des Meisters ihrer Fresken, des Augsburger Kunst- und Historienmalers Joh. Wolfgang Baumgartner 1712—1761. Von Dr. Alois Hämmerle, K. Gymnasialprofessor. Mit 22 Abbild. im Text in 13 Tafeln. Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt, XXI. Jahrgang 1906, Eichstätt. Ph. Brömersche Buchdruckerei (Peter Seitz).

Die vorliegende wertvolle Monographie besteht aus drei Abschnitten. Der erste enthält die Geschichte und Baubeschreibung der interessanten romanischen Klosterkirche zu Bergen mit ihrer schönen Krypta, ihrem alleinstehenden bergfriedartigen Turm. Der Verfasser konnte den Nachweis erbringen, daß die Bergener Kirche eine Hallenkirche war, ein für die kunstgeschichtliche Forschung seltenes Resultat.

Der zweite Abschnitt schildert eingehend die Baugeschichte der heutigen Rokokokirche, die mit Benützung des romanischen Mauerwerks von 1756—59 entstand. Auf Grund reichlich fließender archivalischer Quellen entfaltet sich vor den Augen des Lesers ein anziehendes Bild mit vielen kunstgeschichtliehen Details.

Der dritte Abschnitt ist dem Augsburger Maler Joh. Wolfgang Baumgartner gewidmet, der die Fresken der Bergener Rokokokirche geschaffen hat. Baumgartner, einer der tüchtigsten Rokokomaler, war bisher sehr wenig bekannt. Der Verfasser bietet eine erschöpfende Darstellung seines Lebens und Wirkens, die durch zahlreiche Abbildungen der Fresken in Bergen und Baitenhausen illustriert wird. Diese vortrefflichen Abbildungen bieten auch dem uus über den Künstler wertvolles Material nach der kompositionellen wie ikonographischen Seite hin.

F. Mader

Redaktionsschluß: 12. Juli.

AUS DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN

Neben der höchst bemerkenswerten Nachlaßausstellung des verstorbenen Landschaftsmalers H. Kamlah, welche von einer nicht alltäglichen Kunst beredtes Zeugnis ablegte, fesselte vor allem die reiche Darbietung von landschaftlichen Motiven, mit denen Fritz Rabending aufwartete. Die stillen, einsamen, verschwiegenen Hochtäler mit hinziehenden, rauschenden Gewässern, schneebedeckten Gebirgsketten, Gletscherhöhen, kurz die von jeder Kultur ausgeschlossenen, wie in einem Urzustande noch ruhenden Schluchten und Abgründe der Alpenwelt sind seine Lieblingsmotive. Hier trägt er eine ganze Welt von persönlichem Erlebnis hinein und vermittelt Natureindrücke ganz seltsamer Art, die auch in einer Technik gegeben sind, die auf eine stark sensible Natur hinweist.

An die Zügel-Schule erinnerten die Arbeiten des trefflichen Wilh. Tiedjen, wie denn Alice Trübner vollständig sich die Manier ihres Gatten zu eigen gemacht hat. Wir können über diese extravagante Art, Stilleben in einseitigstem Geschmack zu stellen und simpel abzumalen, nicht viel Worte verlieren, sie richtet sich meist selbst und es will bedünken, daß wir eine Malerei erkennen, die gezwungen und absichtlich gemacht, nach einem längst erprobten Rezept erreicht wird. Viel wärmer, innerlicher, wenn man, was für die bildende Kunst so wichtig ist, sagen will, »naiver« waren den vorerwähnten Arbeiten gegenüber die Studien von Anna von Regné und Uta von Weech. In einer überaus großen, vielleicht einer zu großen Kollektivausstellung offenbarte der Holländer Henri Heyligers sein nicht unbedeutendes Können. Seine Landschaften wollen weniger Studien, wie dies heute so üblich, als vielmehr Bilder sein, Bilder, die eine geschmackvolle Künstlerseele in der Natur selbst komponierte. Seine meist überaus einfachen, schlichten Motive, ein Schäfer mit der Herde, eine Brücke über einen Bach, eine Gänsehirtin auf dem Felde, dort heimkehrende Feldarbeiter, hier die Mutter mit ihrem Liebling am Arm, all das schildert der Künstler intim und liebevoll. Eine etwas starke, meist warme Farbenskala durchzieht diese Bilder, die eben durch die schon angedeutete Fülle monoton wirkt, dem einzelnen Werk für sich dagegen vortrefflich zu statten kommt. Unter den vielen Malerinnen, die in der letzten Zeit die Kunstvereinsausstellung beschickten, ragen besonders hervor K. Hoch-Wilsing und Franziska Bleicher. Das Damenporträt der letzteren ist eine Leistung von nicht zu unterschätzender Art.

Nachdem schon in München von einheimischen Kräften so unendlich viel produziert wird, ist es kaum noch möglich, andere, auswärtige Künstlerverbände mit ihren Darbietungen zu würdigen, kommt dann noch hinzu, wie bei dem »Mährischen Künstlerbund«, daß nicht etwas Besonderes geboten wird, oder solches, was hier in München gerade so gut oder besser gemacht wird, so sind diese Veranstaltungen zwecklos. Wir gehen dann lieber zu unseren einheimischen Künstlern über und betrachten dann mit größerem Vergnügen die Arbeiten unseres Ludwig Willroider oder eines Bössenroth, eines Frobenius, welcher wieder in seinen prächtig dekorativen farbigen Landschaftsbildern alle Register seines starken Könnens zieht und seine Werke mit einer echten Poesie, der ein leiser Anklang Romantik anhaftet, verklärt. Stammen solche Schöpfungen aus einer tiefinnerlichen Gemütsstimmung, so erkannte man bei den Arbeiten von Erna Bossi und Wolfgang Merkel den starken Einfluß französischer Kunst, gemischt mit einer Dosis Hodlerschen Manierismus. Einerseits bedingunsloser Naturalismus und anderseits sklavische Nachahmung fremder Kunst des Auslandes hat der einheimischen viel geschadet. Allzu viele Künstler sind, wie wir dies noch täglich erfahren können, von der französischen Kunst verdorben worden. Diese hat ihnen den äußerlichen Schick, den Wurf, den Schmiß gelehrt und durch solche reine »Phrasen« vom menschlichen Fühlen abgezogen und vor allem den göttlichen Lebensodem der Poesie ausgeblasen. Hierzu tragen vor allem Dinge bei, wie sie Edwin Scharff gebracht hat, die vielfach von jungen begeisterungsfähigen Literaten gelobt werden, aber mit dem Wesen der Kunst nichts zu tun haben. Solche Stiergefecht- und Tingeltangel-Szenen, wenn sie von einem falsch verstandenen Impressionismus aus gemacht werden, verwirren nur den Sinn der ohnehin bereits zur Genüge übersättigten Kunstfreunde.

Über die große Kunstauffassung Rich. Pietzsch' haben wir schon des öfteren berichtet. Seine neuerlichen Arbeiten beweisen das stetige Voranschreiten. Köstlich ist das Bild des idyllisch gelegenen Klosters Schäftlarn, köstlich auch der farbige Herbstabend mit der weitgedehnten Wiese im Vordergrund. Das Gefühl der ernsten, stillen Schönheit der Natur hat Pietzsch hier trefflich zum Ausdruck gebracht. Über die großen Reiterbildnisse von Ludwig Herterich, bestimmt für den alten Rathaussaal in Neumarkt, gingen die Meinungen der Künstler und Kunstverständigen stark auseinander. Sicher ist, daß eine große moderne Farbenfreudigkeit die beiden Bilder belebt, die weniger monumental oder gar historisch aufgefaßt, sondern als dekorative Malereien zu betrachten sind. Das eine stellt den Kurfürsten Friedrich von der Pfalz dar, das andere seine Gattin. Ausgerüstet zur Jagd, sprengen sie durch die weite Landschaft.

Einer von den vielen, die vergebens nach Anerkennung als Künstler rangen, einer der, durch Verwirrung der Gedanken hervorgerufen, sein Leben endete, war Otto Seraph Peters. Was dieser Maler als Landschafter schuf, war zwar nicht überwältigend und erschütternd, aber von einem solch sicheren Können getragen und beseelt von innerer Lebenswärme, daß wir wenig ähnliches finden. So manche Künstler, die durch ihre Vordringlichkeit und durch äußerlich blendende Geschicklichkeit sich Plätze an erster Stelle errungen haben, können mit ihren Leistungen nicht an jene heran, die der Kunstverein als einziger Vertreter in pietätvoller Weise ausstellt. Es ist ein Jammer, immer und immer wieder die Erfahrung machen zu müssen, wie viel Talent mit Füßen getreten, wie viel direkt durch Ungunst der Lebensverhältnisse und sonstiger Umstände vernichtet wird. Was Peters hätte leisten können, wenn man ihn in richtige Bahnen geleitet, beweist u. a. das Golgathabild und die sturmdurchwühlte großzügige Landschaft, die bis zu einer monumentalen Wucht gesteigert sind. Das solcherlei unbeachtet blieb, läßt sich auch dadurch erklären, daß Werke, die vielleicht momentan, da sie dem modernen Geschmack huldigen oder aktuell erscheinen, als bedeutende angesehen, andere dagegen übersehen werden, weil sie entweder nicht aufdringlich genug sind oder zu kostbar, seltsam und fein, dem Geschmack der Allgemeinheit nicht entsprechen, oder endlich in ihren Ideen der Zeitströmung weit vorausgeeilt und deshalb nicht verstanden werden. Erst eine spätere Zeit, die nicht mehr im Streite der Meinungen steht, wird diesen letzteren Kunstwerken gegenüber gerecht werden, wenn man sie mit ungetrübtem Blick zu betrachten gelernt hat.

Wenden wir diesen Blick dem längst dahingeschiedenen Eugen Napol. Neureuther zu. Wenn wir erkennen wollen, wie mächtig die Zeit ihren Einfluß auf den Künstler ausübt, sei er noch so eigenartig veranlagt, so gewinnen wir hievon ein klares Bild in der dem Andenken Neureuthers gewidmeten umfangreichen Ausstellung. Er, der 1806 geboren wurde und 1882

starb, war ein Zeitgenosse Schwinds und wie dieser ein Romantiker von echtem Blute.

Der Geist jener Zeit, den eine ganz stattliche Anzahl Künstler in ihren Werken zum Ausdruck brachte, hat wohl selten eine solch prägnante Verkörperung erfahren als in diesem von schlichtem Sinne erfüllten, von heiterem Gemüte beseelten Zeichner. Denn mehr Zeichner als Maler war Neureuther und er konnte so auch sein Talent in den Märchenillustrationen recht entfalten. Mit staunenswerter Sicherheit baut er seine Kompositionen zum Dornröschen oder Aschenbrödel etc., umgeben vom zierlichsten Rankenwerk, auf und belebt sie mit einer Gedankenfülle, die sich selbst in den untergeordnetsten Dingen ausspricht. Die Erfindungsgabe ist bei ihm scheinbar unerschöpflich, stets weiß er neue Geschichten zu erzählen, stets neues Rankenwerk zu ersinnen und das konnte er nur, weil er die Natur als Basis seines Schaffens wählte. In ihr fand er, wie Dürer, alles. Wir müssen da zum Vergleich die Studien heranziehen, die uns eine ganze Welt von Schönheit offenbaren und uns auch zeigen, daß wir heute noch weit davon entfernt sind, im modernen Geiste solche Übersetzungen aus der Natur zu schaffen, wie dies Neureuther in der Zeit des »Biedermaier« so einzigartig verstand. Es würde zu weit führen und schließlich auch wenig fruchtbringend sein, die ganze Fülle der Erinnerungsblätter, Festkarten, Diplome, Randzeichnungen zu Volksliedern, Balladen und Epen aufzuzählen. Nur so viel sei gesagt, daß wir einen überaus reichen Schatz eines fruchtbaren Künstlerlebens zusammengetragen finden, der uns nicht nur von dem Geiste der Bodenständigkeit eines echt nationalen Deutschtums beredtes Zeugnis ablegt, sondern auch Werte vermittelt, die von unvergänglicher Dauer sind.

Franz Wolter

NEUE GRABMÄLER VON JOSEF KOPP IN MÜNCHEN

Wie sehr die Grabmalkunst im argen liegt, zeigt schon ein flüchtiger Blick in die Musterbücher und Musterlager der Steinmetzen und der »Grabsteinbildhauer«. Der materialistische Geist, die Konvention und der nüchterne Schematismus, welche die Produktion beherrschten, erschienen unüberwindlich, und doch drängte die Zeit, die Renaissance der modernen Plastik und der modernen Sachkunst auf eine Regeneration der Grabmalkunst hin. Es ist ein Verdienst der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, diese Aufgabe in ihrem ganzen Umfange in Angriff genommen zu haben. Sie wurde nicht müde, auf eine Vertiefung der künstlerischen Probleme hinzuarbeiten und fruchtbare Anregungen zur Hebung und Läuterung des Geschmackes auszustreuen. Praktisch suchte sie diese Ziele zu erreichen durch Veranstaltungen von Wettbewerben unter den Künstlern und durch Vorführung ihrer Arbeiten in Ausstellungen. Vor kurzem führte sie uns neue Arbeiten des schon von den Wettbewerben her bekannten Bildhauers Josef Kopp in München vor. Wir sahen Entwürfe, Zeichnungen und plastische Modelle von projektierten und ausgeführten Grabmälern. Ein besonderes Merkmal seiner Kunst ist, daß er an alte volkstümliche Formen anknüpft. Seine Entwürfe zu ausgeführten Holzkreuzen für den Münchener Waldfriedhof sprechen in ihren einfachen schlichten Formen zum Gemüt des Volkes. Ebenso treuherzig und bieder muten seine an Bildstöckeln, Marterln und Wegkreuze erinnernden, mit religiösen Bildern geschmückten Grabsteine an. Es ist ihm gelungen, schon konventionell gewordene Formen künstlerisch neu zu beleben und dadurch ihre Erscheinung zu veredeln und zu verfeinern. Ganz einfachen Holz-, Stein- und Eisenkreuzen verleiht er neue Reize und Schönheiten. Wir sehen aber auch, wie ihn neue Bedürfnisse und persönliche Wünsche des Bestellers anregen, Neues zu gestalten. Ort, Lage und Größe des Platzes wirken bestimmend auf die Form des Grabes ein. Ein Einzelgrab fordert natürlich eine ganz andere Gestalt als ein Familiengrab, ein Mauergrab oder eine Gruft verlangen wieder eine eigene Gestaltungsweise. Vielerlei Momente müssen dabei berücksichtigt werden. Einige ausgeführte Arbeiten von Kopp wie z. B. die Grabstätte in Kufstein, boten künstlerisch interessante Lösungen solcher Aufgaben dar. Hier sei auch auf die Steingruppe der »Pietà«, welche den Marktplatz von Deutschkrone (W.-Pr.) ziert und auf den Entwurf einer steinernen Kreuzigungsgruppe für einen kleinen Friedhof hingewiesen. (Vgl. die Abb. S. 248—256 dieser Zeitschrift und S. 58—63 [Nr. 8] des »Pionier«.)

Zahlreiche Entwürfe von Grabmälern, welche mit Relief-Bildwerken geschmückt waren, ließen eine besondere Vorliebe des Künstlers für diese plastische Ausdrucksform erkennen. Diese Vorliebe und häufige Verwendung des Reliefs gründet sich auf eine bestimmte Erfahrung. Bei seiner künstlerischen Tätigkeit auf Friedhöfen machte er die Wahrnehmung, daß freistehende Bildwerke in dem vielstimmigen Konzert von Farben und Formen auf Friedhöfen nicht recht zur Geltung gelangen und nicht selten ihre Wirkung einbüßen, während hingegen Flächenbilder in inniger Verbindung mit der Architektur des Grabmales ihre Wirkung immer behaupten. Die Bildersprache des Reliefs bietet dem Bildhauer auch den Vorteil einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit an Ausdrucksformen und Darstellungsmöglichkeiten dar. Es läßt überdies eine mannigfaltige Verwendung aller Materialien: Stein, Metall, Holz und Terrakotta zu. Auch hiefür bot die Ausstellung zahlreiche Beispiele.

Josef Kopp beherrscht mit seinem Können alle diese Stoffe, er formt und bildet sie ihrem Charakter gemäß und aus seiner handwerklichen Tüchtigkeit, seinem künstlerischen Empfinden und der Liebe, die er an alle diese Aufgaben wendet, erwachsen ihm neue Formen und neue Schönheiten.

Die Ausstellung brachte wieder den Beweis, wie nur durch die Mitarbeit künstlerisch geschulter Kräfte das so arg vernachlässigte Feld der Grabmalskunst bebaut und fruchtbar gemacht werden könne.

ZU UNSEREN BILDERN

Die zwei wichtigsten Ausstellungen dieses Jahres sind die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf und die X. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast zu München. Von der ersteren brachten wir in den Heften 10—12 nicht weniger als 71 Abbildungen und die ersten Hefte des nächsten Jahrganges werden noch eine lange Reihe von Reproduktionen nach Kunstwerken aus derselben enthalten. Außerdem sind viele in Düsseldorf ausgestellte Werke von uns bereits früher publiziert worden. Unsere Leser werden also gewiß hinlänglich über die christliche Kunstausstellung in Düsseldorf orientiert, insbesondere erhalten sie einen Einblick nicht allein in die z. Z. weit auseinandergehenden Strömungen in der christlichen Kunst Deutschlands, sondern auch in die christliche Kunst des Auslandes. Die Veröffentlichung von Werken der X. Internationalen Kunstausstellung in München beginnt im vorliegenden Heft und wird in den folgenden fortgesetzt.

Unsere farbige Sonderbeilage ist eine Reproduktion eines Werkes von H. Holbein dem Älteren. Das Original ist 1,42 m hoch und 0,85 m breit und gehört zu den Flügelbildern des ehemaligen Hochaltars in der Klosterkirche zu Kaisheim (Bayern), der 1502 im

Auftrage des dortigen Abtes Georg Kastner aufgestellt wurde. Diese Bilder, welche der Alten Pinakothek in München einverleibt sind, stellen das Leiden Christi (an den Außenseiten der zwei Flügel) und das Leben Mariä (an den innern, nur an Feiertagen sichtbaren Seiten) dar. Wie es im mittelalterlichen Kunstbetrieb üblich war, arbeiteten an den Bildern der Außenseite offenbar Schülerhände z. T. in weitgehendem Maße mit. Unsere Darstellung ist besonders interessant durch den Versuch, die Lichtwirkung des Sonnenaufganges zur Geltung zu bringen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis des Wettbewerbes für eine neue Pfarrkirche in Starnberg. Den I. Preis erhielten die Architekten Grandy und Lang in Pasing, den II. Architekt Kirchmayer in Augsburg, den III. Architekt Niedermeyer in München und den IV. Professor Richard Berndl in München. Das letztere Projekt soll vorbehaltlich einiger Änderungen ausgeführt werden.

Wettbewerb für ein Eichendorff-Denkmal in Breslau. Die Modelle sind bis 15. November an das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau (Museumsplatz) einzusenden. Preise: 1500 M., 1000 M. und 500 M. Die näheren Bestimmungen sind vom Denkmalskomitee zu beziehen. Im Preisgericht, das aus 26 Herren besteht, ist ein Künstler (Maler).

X. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909. Die französische Abteilung erfuhr eine wertvolle Bereicherung und Ergänzung durch eine Anzahl neuester Werke französischer Künstler, die nach Schluß des Salons hierher gesandt wurden und nunmehr aufgestellt sind. Es befinden sich darunter Gemälde von Luzièn Simon, Raphaél Collin, Lucien Jonas, Marcel Baschet, Emile Aug. Carolus-Duran, Gaston La Touche, Eugene Morand u. a. m.

BÜCHERSCHAU

Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Von Stephan Beißel S. J. Mit 292 Abbildungen. 8° (XII und 678) Freiburg 1909, Herdersche Verlagshandlung. M. 15.—, geb. in Leinwand M. 17.50.

Mit dem vorliegenden Werk haben wir aus den Händen des um die Geschichte der christlichen Kunst hochverdienten Verfassers eine neue wertvolle Gabe erhalten, die unzweifelhaft eine große Lücke in der kunstgeschichtlichen Literatur auszufüllen geeignet ist. Man kann nicht eigentlich sagen, daß die Lücke fühlbar war. Man hat den Mangel eines derartigen Werkes kaum empfunden, weil die moderne Kunstgeschichte und Kunstforschung fast durchaus ihre eigenen Wege wandelte, die mehr der Behandlung des Äußerlich-Formalen am Kunstwerke zustrebten, die wichtigen Faktoren der mannigfaltigen Quellenforschung für die Entstehung und den inneren Gehalt der Werke aber unbeachtet beiseite ließen. Wenige waren es — ich nenne nur einen, F. X. Kraus, und damit zugleich den besten —, die erkannten, daß, wenn wir die Bedeutung der christlichen Kunst ganz erfassen wollen, wir auch ihren Grundlagen und deren wechselnden Verhältnissen nachgehen müssen. Diese Grundlagen aber wurzeln in der Religionswissenschaft. Stephan Beißel hat mit der Geschichte der Marienverehrung im Mittelalter eines der wichtigsten Kapitel der christlichen Kunst behandelt und — um es gleich vorweg zu nehmen — das Thema bis zum Grunde erschöpft. Es hält schwer, über die Fülle des Dargebotenen zu referieren. Zunächst gibt der Verfasser einen aus der Literatur und Geschichte gewonnenen tiefen Einblick in die Anfänge der Marienverehrung und die Wechselbeziehungen der Kunst und Literatur. Ausführlich behandelt er dann die Marienkirchen der karolingischen und romanischen Epoche und die Marienbilder dieser Zeit. Naturgemäß nimmt die Darstellung der Marienverehrung bei dem Zisterzienser- und Prämonstratenserorden einen bedeutenden Raum in dem Buche ein, nicht weniger der Franziskaner- und Dominikanerorden. Die innige Hingabe an »Unsere Liebe Frau« wird uns hier in den entzückendsten Liedern geschildert oder es treten uns in poetischen Predigten eines Thomas von Aquin, Meister Eckharts oder Johannes Taulers jene kindlichfrommen Bilder vor Augen, die in der bildenden Kunst der Zeit, zumal in der Malerei, sich so anmutig widerspiegeln. Man würde gerade angesichts dieser Kapitel dem Werke unrecht tun, wollte man es nur als eine religionswissenschaftliche und kunstgeschichtliche Studie behandeln. Es ist vielmehr auch als eine literargeschichtliche und poetische Schöpfung anzuerkennen, die in ihrer ganzen Anlage und in der feinen Diktion den anziehenden Stoff zu vollem Genusse bietet. Außerordentlich interessantes Material ist für den Kunsthistoriker in den Kapiteln über »Mittelalterliche Reliquien und Reliquiare der Gottesmutter«, dann über »Gotische Marienbilder«, über »Maria in der Armenbibel« u. a. aufgespeichert. Besonders wertvoll sind an diesen Kapiteln auch die reichen Abbildungen ikonographisch merkwürdiger und wenig bekannter Kunstwerke. Auch der Folklorist wird manches Neue aus dem Buche gewinnen. Wir empfehlen das Werk den weitesten Kreisen aufs wärmste.

H.

Figurale Holzplastik, ausgewählt und herausgegeben von Julius Leisching, Direktor des Erzherzog-Raimer-Museums für Kunst und Gewerbe in Brünn. Erster Band. Wiener Privatbesitz: Dr. Albert Figdor, Eugen von Miller zu Aichholz, Hans Schwarz, Graf Hans Wilizck. Kirchliche und profane Schnitzwerke. Wien 1908, Kunstverlag Anton Schroll & Comp.

Vor uns liegt ein stattlicher Band von siebzig zum größten Teil sehr guten Lichtdrucktafeln mit rund anderthalbhundert holzplastischen Werken. Es darf im voraus gesagt werden, daß das Werk allseits die willkommenste Aufnahme finden wird, denn wer sich je mit figuraler Holzplastik wissenschaftlich befaßte, mußte den Mangel geeigneten Abbildungsmaterials d. h. klare, große, zu stilistischen Vergleichen dienliche Reproduktionen schmerzlich empfinden. Lassen doch mit solchen selbst alle unsere großen Museen zurzeit noch in Stich! Wie stiefmütterlich behandelt erscheint die Plastik in diesem Sinne überhaupt gegenüber der Malerei. Leisching hat entschieden mit dem ersten Bande einen guten Griff getan, indem er uns die oft schwer zugänglichen Schätze Wiener Privatbesitzes zum ersten Male erschloß. Nur wenig davon — irre ich mich nicht, lediglich ein paar Stücke der Sammlung Albert Figdor — waren durch Ausstellungen bekannt geworden, ein paar anderen Objekten begegnete man da und dort in den verdienstvollen Untersuchungen Hans Sempers über Tiroler Bildhauer. Von der Fülle der Wiener Privatsammlungen gewann man aber bislang kein richtiges Bild. In ihrer Gesamtheit füllen sie gerade hinsichtlich der Holzbildnerei eine beträchtliche Lücke in den öffentlichen Museen der Kaiserstadt aus, denn dort wird man — kleinplastische Objekte und einige wenige größere Bildwerke ausgenommen — vergebens

nach ähnlichem Reichtum mittelalterlicher und Renaissance-Werken ausschauen, wie sie Nürnberg, München oder selbst Berlin aufweisen. Was diese Wiener Sammlungen aber ganz besonders wertvoll macht, ist die absolute Qualität der Bestände, nicht nur in künstlerischer, sondern auch in kunstgeschichtlicher und ikonographischer Hinsicht. Es hält schwer, nach Maßgabe von Leischings Publikation dieser oder jener Sammlung den Vorrang einzuräumen, denn schließlich haben alle die persönlichen Neigungen der verschiedenen Besitzer, die hier zur Geltung kommen, ihre Berechtigung.

Naturgemäß überwiegt in den Wiener Sammlungen die österreichische und süddeutsche Holzplastik, doch begegnen wir auch einigen feinen niederrheinischen und burgundischen Arbeiten. Bedauerlich ist, daß, wie das leider nur zu oft der Fall bei Holzfiguren ist, sich eine sichere Provenienz bei vielen Stücken nicht mehr nachweisen läßt. Leischings kurze Textangaben treffen im allgemeinen wohl stets das Richtige und bieten somit auf den Irrwegen des weitverzweigten und noch vielfach im Dunkel liegenden Gebietes deutscher Holzplastik manch guten Wegweiser.

Den Zwecken unserer Zeitschrift entsprechend sei die vorliegende Publikation besonders auch den schaffenden Künstlern empfohlen. Nicht in dem Sinne, daß den Bildhauern hier neues Material zum Nachahmen und Nachbilden geboten würde. Das versteht sich ja schließlich ganz von selbst. Wichtiger aber erscheint uns der allgemein erzieherische Wert der Publikation für den Schaffenden, wie er sich aus der eindringlichen Betrachtung der Typen, der Stilwandlungen und der mannigfachen Stimmungsfaktoren gewinnen läßt. Angesichts der trefflichen Gabe darf man mit großen Erwartungen den folgenden Bänden entgegensehen, zu denen als Anhang ein resümierender Textband aus der Hand Julius Leischings in Aussicht gestellt ist.

Philipp Maria Halm

Dr. Alois Wurm: Moral und bildende Kunst. Münchener Volksschriftenverlag.

Schreiber folgender Zeilen ist weder Künstler noch Kunstverständiger, aber er interessiert sich als Freund für die Kunst. Dank dieser Freundschaft hat er schon oft das im obigen Buchtitel ausgesprochene Problem peinlich empfunden. Er ist auch überzeugt, daß sehr viele andere in derselben Lage sind. Diesen möchte er nun das obige Büchlein aus persönlicher Erfahrung angelegentlichst empfehlen. — Der bekannte Ernst um nicht zu sagen die Strenge des Verfassers als Kunstschriftsteller und Kritiker und seine Persönlichkeit bieten ja von vorneherein die Sicherheit, daß man durch ihn gut geführt wird. Trotzdem nimmt man aber mit einer leisen Beklemmung ein Buch in die Hand, das sich mit dem Verhältnis der Moral zur Kunst beschäftigt. Greift guten Mutes zu! Wer die ersten Seiten zweimal gelesen hat — es wird bei jedem Gelehrten so sein müssen — und die »grundlegenden Fragen« und ihre Beantwortung verfolgt hat, bei dem bricht alsbald die Beklemmung und er empfindet aus der Darlegung des Zweckes der Kunst eine Erhebung und Befreiung, wie sie ein Kunstwerk selbst bewirken soll. Man ist dem Verfasser dankbar für seine Aufklärung und bedauert ihn nur, daß er von »in sich bedenklichen Werken der Kunst« und »dem praktischen Verhalten« letzteren gegenüber reden muß. Aber die Beruhigung und Befriedigung dauert fort bis zum Schlusse. Man legt es weg mit dem Wunsche: wenn doch auch die Künstler das Werk lesen und daraus wieder lernen würden, was die Kunst der Menschheit sein könnte und sein sollte! Sie würden nicht so viele schöne Kraft vertändeln, sondern sie anwenden, um das Beste und des Künstlers Würdigste zu schaffen. Die Menschheit hat ein Recht darauf. Möchten aber auch alle Freunde der Kunst, die etwa über das Verhältnis derselben zur Moral im unklaren sind, das Büchlein mit Liebe lesen. Es ist trotz des geringen Umfanges von 108 Seiten und trotz des billigen Preises von 50 Pfg. ein gewichtiges Buch.

Westen Weghofer

»Ars Sacra«, Blätter heiliger Kunst mit begleitenden Worten von Josef Bernhart. Gleichnisse des Herrn. 2. Serie. Jos. Kösel, Kempten-München. 3 M.

Als wir vor einem Jahre den ersten Teil der »Ars Sacra« besprachen, da drückten wir die Hoffnung aus, das Werk möchte nicht in den Händen Weniger liegen bleiben. Inzwischen hat es seinen Weg und sein Glück gemacht und hat uns aufs neue in dem Glauben bestärkt, daß auch christliche Kunst noch weithin offene Türen findet und daß Worte des Glaubens aus warmer Seele und mit Überzeugungskraft gesprochen die alte Gewalt über die Menschenherzen nicht verloren haben. Der Erfolg der »Ars Sacra« ist ein frohes, vorwärts winkendes Zeichen für alle, welche in heiliger Kunst schaffen und wirken. Das neue Werk wird keinen enttäuschen, der zum ersten ein Verhältnis gewonnen und das zweite mit großer Erwartung begrüßt hat. Es bietet wieder religiöse Gedanken und Anregungen in reichster Fülle, in edelster Form. Bei der Auswahl der Bilder ward noch mehr als beim ersten Teil auf den religiösen Gehalt gesehen. Es sind manche seltene Blätter darunter. Die Gleichnises werden ja von Künstlern nicht allzu oft behandelt. Die Blätter, die uns hier geboten sind, lassen uns die ganze reiche und herrliche Poesie der Gleichnisreden aufs neue erleben, die »begleitenden Worte« aber helfen uns dazu, »die Geheimnisse Gottes zu verstehen«.

P. Dörfler

Studien zur Entwicklungsgeschichte des spätgotischen Kirchenbaues im Münchner Gebiet. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer hohen philosophischen Fakultät (Sektion I) der K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München vorgelegt am 15. Mai 1908 von Hans Karlinger. München 1908. Anton Huber, Hoflithographie und Buchdruckerei. 90 S. 8°.

In neun Kapiteln geht der gewissenhaft arbeitende Verfasser der Lösung seiner Aufgabe nach. Nach einleitenden Bemerkungen über die kulturgeschichtliche Situation Altbayerns im 15. Jahrhundert schildert er die Bautätigkeit im Münchner Gebiet, in den Gegenden nördlich und südlich von München bis zur Erbauung der Frauenkirche, dann diese selbst, des weiteren die Entfaltung der Landshuter Schule an der nördlichen Grenze des Münchner Gebietes, die Bautätigkeit der Klöster und das Entstehen von Landkirchen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, endlich die Gotik des 16. Jahrhunderts und Übergangsformen und Ausklänge. Es ist auf verhältnismäßig wenig Raum eine bewundernswerte Stoffülle zusammengedrängt und die genaueste Analyse der Bauformen, deren Vergleichung und die darauf gestützte Erklärung der Zusammenhänge bietet viele beachtenswerte Aufschlüsse in baugeschichtlicher Hinsicht.

Freising Huber

DER PIONIER

Inhalt des 12. Heftes:

Über Bilderbesprechung in der Schule. Von E. Gutensohn. — Submissionseinladung. — Tünchung von Barockkirchen. — Anregungen und Mitteilungen. — 3 Abbildungen.

Redaktionsschluß: 15. Augnst





